ՀՐԱՎԱՐԴ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ԱՐՑԱԽ - ՈՒՏԻՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ XIII – XIV դդ.



ГРАВАРД АКОПЯН

МИНИАТЮРА АРЦАХА–УТИКА XIII–XIV ВВ.

HRAVARD HAGOPIAN

MINIATURES OF ARTSAKH–UTIK XIII–XIV CC.



ГРАВАРД АКОПЯН

МИНИАТЮРА АРЦАХА–УТИКА XIII–XIV ВВ.

«Хорурдаин грох»

HRAVARD HAGOPIAN

MINIATURES OF ARTSAKH–UTIK XIII–XIV CC.

"Khorhrdain grogh"

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՐԱՎԱՐԴ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ԱՐՑԱԽ-ՈՒՏԻՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ XIII–XIV ԴԴ.

ԵՐԵՎԱՆ «ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԳՐՈՂ» 1989

ԳՄԴ 85.143(2Հ)1
Հ 177

Մասն. խմբագիրներ՝ Վ. Հ. Ղազարյան
Յու. Հ. Վարդանյան

Հակոբյան, Հ. Հ.

Հ 177 Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչությունը, XIII — XIV դդ. /Մատենադարան — ՀԽՍՀ Մինիստրների խորհրդին առընթեր Մաշտոցի անվ. հին ձեռագրերի ինստ. /Մասն. խմբագիրներ Վ. Ղազարյան, Յու. Վարդանյան. — Եր.: Խորհրդ. գրող, 1989. — 160 էջ, 83 նկ.:

Աշխատությունը նվիրված է պատմական Հայաստանի Արցախ և Ուտիք նահանգների 13 — 14-րդ դարերի մատենական մանրանկարչությանը, որը խիստ ինքնատիպ է և տեղական մշակույթի մյուս բնագավառների՝ քանդակագործության, որմնանկարչության և դեկորատիվ-կիրառական արվեստների հետ կազմում է մեկ ամբողջություն: Այն կհետաքրքրի մասնագետներին և արվեստով զբաղվողներին:

Հ $\frac{4903020000\ (121)}{705(01)89}$ 141, 88 ԳՄԴ 85.143(2Հ)1

ISBN 5 — 550 — 00149 — 7

ՄՈՒՏՔ

Վերջին տարիներին Մաշտոցի անվան Մատենադարանում կատարած մեր պրպտումները թույլ տվեցին խմբավորել մի շարք արժեքավոր ձեռագրեր, որի շնորհիվ նախադրյալներ ստեղծվեցին խոսելու հայկական միջնադարյան գեղանկարչության մի նոր երևույթի՝ պատմական Հայաստանի վարչական խոշոր կազմավորումներից՝ Արցախ-Ուտիքի ինքնատիպ մանրանկարչության մասին: Վերջինս օրինաչափ արդյունքներից է քաղաքական և մշակութային կյանքի այն վերելքի, որ հայոց հնամենի այդ նահանգներում, և ընդհանրապես Հայաստանի հյուսիսային մարզերում, սկսվել էր XII դ. երկրորդ կեսին և շարունակվել ամբողջ XIII դարում:

Արցախ-Ուտիքի մշակույթի մեջ, անտարակույս, առաջնակարգ տեղ է պատկանում գրականությանը:

Համազգային հնչողություն է ստանում պատմական Արցախ-Ուտիքի ճարտարապետությունը. կառուցվում են պաշտամունքային և աշխարհիկ բազմաթիվ հուշարձաններ: Դրանցից ամենանշանակալիները Դադի վանքի, Գանձասարի, Գոշավանքի, Հաղարծնի ու Մակարավանքի հանրահայտ համալիրներն են: Ճարտարապետության հետ շաղկապված զարգանում է նաև քանդակագործության ու որմնանկարչության արվեստը: Քիչ չեն նաև դեկորատիվ-կիրառական արվեստի պահպանված հուշարձանները: Իսկ որքան բան է ոչնչացել:

Այդ ընդհանուր վերելքը նկատի ուներ Լեոն, երբ գրում էր՝ «զարգանում է մի համատարած մտավոր կուլտուրական շարժում, որը վերածնության աննման շրջան է բաց անում հայոց պատմության մեջ»:

Սոցիալ-մշակութային կյանքի վերելքի պայմաններում լայն ընդգրկում է ստանում նաև ձեռագրերի ընդօրինակման ու պատկերազարդման արվեստը: Գրեթե բոլոր վանքերին կից գործում են գրչության կենտրոններ[1]:

---

[1] Արցախ-Ուտիքի մշակութային օջախները, մասնավորապես գրչակենտրոնները և նրանցում ընդօրինակված ու պատկերազարդված մատյանները, սերտորեն կապված էին հարևան Սյունաց նահանգի մշակույթի հետ: Աշխատության մեջ համառոտ ձևով կբնորոշվեն նաև այդ փոխազդեցության առավել էական դրսևորումները:

Ներկա ուսումնասիրության առաջին գլխում ընդհանուր գծերով ներկայացված է պատմական Արցախի և Ուտիքի XII — XIII դդ. քաղաքական-մշակութային կյանքը, որի դրսևորումներից է նաև մեր քննության նյութը՝ այս նահանգների մանրանկարչական արվեստը:

Մաշտոցի անվան մատենադարանում պահպանվող Արցախ-Ուտիքի նկարազարդ ձեռագրերը ներկայացնում ենք երկու խմբով: Առաջին խմբի մեջ (գլուխ Բ) ընդգրկված են №№ 378 (1212 թ.), 4823 (1224 թ.), 155 (XIII դ.) և մի քանի այլ գրչագրեր: Դրանց համար հատկանշական են խորանների ու անվանաթերթերի յուրատիպ ձևավորումը, ինչպես նաև՝ ավետարանիչների դիմանկարները, որոնցում արտահայտվում են ազգային-տեղական բնորոշ գծերը:

Երրորդ գլխում ուսումնասիրել ենք ձեռագրերի մյուս խումբը՝ XIII դ. վերջում և XIV դ. սկզբներին նկարազարդված մատյանները՝ №№ 316, 4820, 6303, 6319, 4023, որոնց մանրանկարները հատկանշվում են ոճի ու պատկերագրության խիստ ինքնատիպությամբ: Ի տարբերություն նախորդ խմբի ձեռագրերի, սրանք ունեն տերունական-թեմատիկ պատկերների բավական ընդարձակ շար, ինչպես նաև խորաններ, ավետարանիչներ ու անվանաթերթեր:

ԳԼՈՒԽ Ա

ՍՈՑԻԱԼ-ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԿՅԱՆՔԸ XII — XIV ԴԴ. ԱՐՑԱԽՈՒՄ ԵՎ ՈՒՏԻՔՈՒՄ

Արցախը և Ուտիքը[2] պատմական Հայաստանի հընագույն նահանգներից են: Հյուսիսում և հյուսիս-արևելքում նրանք հարևանել են Աղվանական երկրին, արևմուտքում՝ վրացական պետությանը, իսկ հարավում դրանց սահմանաեզրերը շփվել են Սյունիքի հետ, հասնելով նույնիսկ մինչև Սևանա լճի հյուսիսային ափերը՝ մինչև Գեղարքունիք: Պատմության տարբեր փուլերում այդ սահմանները երբեմն տեղաշարժվել են. սակայն բուն կենտրոնական Արցախը և Ուտիքը միշտ եղել ու մնացել են որպես միջնադարյան Հայաստանի վարչա-քաղաքական խոշոր կազմավորումներ, նշանակալի դեր խաղալով հայ ժողովրդի քաղաքական պատմության ու մշակույթի զարգացման մեջ[3]:

Արցախ-Ուտիքի սոցիալ-քաղաքական հարաբերությունների ու մշակույթի պատմությունը ուշադրության են արժանացել դեռևս անցյալ դարի առաջին կեսից: Դրա առաջին դրսևորումները երևում են Ս. Ջալալյանցի[4], Հ. Շահխաթունյանցի[5], Ա. Երիցյանի[6], Ն. Ակինյանի[7], Ղ. Ալիշանի[8], Մ. Թաղիադյանցի[9] աշխատություններում: Այդ հարցերն անհամեմատ լայն ընդգրկում ստացան Մ. Բարխուդարյանցի երկասիրություններում[10]: Հետաքրքրական մի շարք հարցեր շոշափվեցին Կ. Տեր-Մկրտչյանի[11], Գ. Հովսեփյանի[12], Լեոյի[13], Հ. Օրբելու[14] և մի շարք այլ հեղինակների ուսումնասիրություններում:

Բ. Ուլուբաբյանը ի մի է բերել այստեղ նշված և չնշված հեղինակների աշխատանքների արդյունքները, հմտորեն հետազոտել պատմական Արցախին և Ուտիքին վերաբերող տպագիր աղբյուրները, հայտնաբերել և առաջինը շրջանառության մեջ դրել բազմաթիվ ձեռագրական անտիպ նյութեր ու հիշատակություններ, այդ ամենը համակարգել և պատմագիտական բարձր մակարդակով ներկայացրել իր «Խաչենի իշխանությունը X — XVI դարերում»[15] մեծարժեք աշխատու-

---

[2] «Արցախ» և «Ուտիք» տեղանունների, ինչպես նաև մարզպանական շրջանում **Հայոց արևելից կողմանց** սահմանների ու ազգաբնակչության մասին մանրամասն տե՛ս Բ. Ուլուբաբյանի «Դրվագներ Հայոց արևելից կողմանց պատմության» (Երևան, 1981) գրքում (էջ 5 — 11, 33 — 37): Արցախի աշխարհագրության մասին՝ նույն հեղինակի «Խաչենի իշխանությունը X — XVI դդ.» (Երևան, 1975), գրքում (էջ 30 — 38):

[3] XIII — XIV դդ. Արցախ և Ուտիք նահանգների մեջ ընդգրկված են եղել շուրջ երկու տասնյակ գավառներ՝ Հաբանդի, Մեծառուքի, Ծարի, Փառիսոսի, Բերդաձորի և այլն: Ներկայումս հիշյալ տարածքը զբաղեցնում են Հայկական ԽՍՀ Շամշադինի, Իջևանի շրջանները, Դիլիջանը և նրա շրջակայքը, Լեռնային Ղարաբաղի ինքնավար մարզը, Ադրբեջանական ԽՍՀ որոշ շրջաններ՝ Կիրովաբադ և այլն:

[4] Ճանապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան, Տփղիս, Ա, 1842, Բ, 1853:

[5] Ստորագրութիւն կաթուղիկէ Էջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, Էջմիածին, 1842:

[6] Ամենայն հայոց կաթողիկոսությունը և Կովկասի հայք XIX դարում, Թիֆլիս, 1894:

[7] Մովսես Դասխուրանցի (կոչված Կաղանկատվացի) և իր պատմություն Աղվանից, Վիեննա, 1970:

[8] Սիսական, Վենետիկ, 1893, Հայապատում, Վենետիկ, 1901:

[9] Ճանապարհորդություն ի Հայս, հ. Ա. Կալկաթա, 1847:

[10] Աղվանից երկիր և դրացիք, Թիֆլիս, 1893: Պատմություն Աղվանից, հ. Ա., Վաղարշապատ, 1903, Բ, Թիֆլիս, 1907: Արցախ, Բագու, 1895:

[11] Դոփյանք և Մելիք-Շահնազարյանք. (նյութեր հայ մելիքության մասին) Բ, Էջմիածին, 1914:

[12] Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք հայոց պատմության մեջ, հ. Ա, Վաղարշապատ, 1928, Բ, Երուսաղեմ, 1942:

[13] Իմ հիշատակարանը (տեղեկություններ մեր սարերից ու ձորերից), Շուշի. 1890:

[14] Гасан-Джалал князь Хаченский: Нефритовая кинжальная рукоять с армянской надписью («Избранные труды», Ереван, 1963, с. 146 — 174). Бытовые рельефы на Хаченских крестных камнях XII — XIII веков («Избранные труды», с. 196 — 204).

[15] Երևան 1975: Այսուհետև կհիշատակենք Բ. Ուլուբաբյան. «Խաչեն» ձևով:

թյան մեջ: Վերջինս կողմնորոշող նշանակություն է ունեցել մեզ համար՝ Արցախի և Ուտիքի սոցիալ-քաղաքական պատմության ուրվագծային պատկերը ներկայացնելիս: Համառոտ վերաշարադրելով կամ կոնկրետ մեջբերումներով այս գրքի դրույթներին դիմել ենք բավական հաճախ:

Հայ վիմագրության «Դիվանի»՝ Արցախին վերաբերող նորերս հրապարակված պրակում[16] ևս հարուստ նյութ կա այս նահանգի սոցիալ-քաղաքական պատմության մասին: Պատմա-մշակութային հարցերի քննության ընթացքում մեզ համար առաջնակարգ նըշանակություն է ունեցել նաև վաստակաշատ պատմաբան-բանասեր Աս. Մնացականյանի հանրահայտ աշխատությունը[17]:

Դեռևս V դ. 80-ական թվականներին՝ պարսկական տիրապետության շրջանում Հայկական Ուտիքի և Արցախի բնակչությունը համախմբում է իր ուժերը և ստեղծում փոքրիկ մի թագավորություն,՝ որի կառավարող Հայկազյան նախարարական տոհմը կոչվում էր Առանշահիկ (ըստ ավանդության սերում էր առասպելական Հայկից)[18]: VII դ. Պարսկաստանից Արցախ են թափանցում Միհրանյան տոհմի շառավիղները և գրավում Առանշահիկների իշխանությունը: Որոշ ժամանակ անց, սակայն, Միհրանյանների ազդեցությունը թուլանում է, նրանք ընդունում են հայերի դավանած քրիստոնեական կրոնը և ձուլվում այդ միջավայրին: Հայկազյան Առանշահիկները ոչ միայն տեղի չտվեցին, այլև պատմա-էթնիկական այդ խաչաձևումների պայմաններում ավելի կենսունակ եղան՝ կրկին տիրեցին իրենց նախնիների երկրին: VIII դ. արշալույսին առանշահիկ Վաչագան Պատրիկյանը՝ «քաջ, կորովի և աջողակ աղեղնաւոր հանդերձ զօրոք» համարձակորեն առճակատում է կովկասյան վայրենաբարո ցեղերի դեմ[19]:

Աղբյուրները վկայում են, որ IX դարում Արցախի Առանշահիկները, որոնք արդեն բաժանվել էին երկու ճյուղի (մեկը՝ Դիզակ գավառում, մյուսը՝ վերին Խաչենում կամ Ծարում), պայքարի են ելնում արաբական բռնակալության դեմ: Այդ պայքարի քաջամարտիկներից մեկը՝ Եսայու որդի Հովսեփը, 853 թ. սկսած, շուրջ մեկ տարի, Գտիչ բերդում ամրացած 28 անգամ ճակատամարտ է տալիս Բուղա զորավարի մեծ բանակի դեմ: Վերջինս նրան կարողացավ հաղթել միայն ստոր խարդավանքով[20]:

IX դ. կեսերին Փոքր Սյունիք-Խաչենի տեր իշխան Սահլ Սմբատյանն այնքան է ամրապնդում իր դիրքը, որ արաբներն ստիպված են լինում ընդունել նրա «իշխանութիւնն ի վերայ Հայոց, Վրաց և Աղուանից, տիրել իշխանութեամբ ամենեցուն արքայաբար»[21]: Դարի վերջում իշխանությունն անցնում է Սահլ Սմբատյանի որդուն՝ Առանշահիկ տոհմի ներկայացուցիչ Համամ Բարեպաշտին: Վերջինիս անվան հետ է կապվում Հայոց արևելից կողմանց կամ հայ Աղվանքի թագավորության վերականգնման պատիվը[22]: Ընդ որում, Համամի տիրույթներն այդ ժամանակաշրջանում հասնում էին արևմուտքում մինչև Սևանի արևելյան ափերը՝ Մեծ Մազրա, Շողվագ կետերով, իսկ արևելքում՝ մինչև Պարսկաստանի մատույցները: Համամին հաջորդում են նրա որդիները՝ Ատրներսեհը, Սահակ Սևադան, Սմբատն ու Վասակը, որոնցից յուրաքանչյուրը տիրում է հորից ժառանգած մի իշխանության[23]:

X դ. Արցախի և Ուտիքի մեծ մասը ներառվում է Բագրատունյաց թագավորության մեջ, որն, անկասկած, դրական, առաջադիմական երևույթ էր. ամբողջ հայ ժողովրդի ռազմաքաղաքական համախմբումը կարող էր դառնալ մշակութային կյանքի մի աննախադեպ վերելքի նախապայման, սակայն արտաքին քաղաքական հանգամանքները և ներքին կենտրոնախույս ուժերն ավելի զորեղ էին: Վերջիններիս նկըրտումների մի դրսևորումն էր նաև Խաչենի իշխանության հիմքի վրա Փառիսոսի անկախ թագավորության առաջացումը:

Բայց սրա կյանքն էլ կարճատև եղավ. XI դ. կեսերին ողջ Հայաստանը, ներառյալ պատմական Արցախ-Ուտիքը, կուլ գնաց սելջուկ վաչկատուն ցեղերի ասպատակություններին: Փառիսոսի թագավորությունն ընկավ 1048 — 1072 թթ. ընթացքում:

———————

[16] Դիվան հայ վիմագրության, պրակ V. Արցախ, կազմեց Ս. Գ. Բարխուդարյան, Երևան, 1982:

[17] **Աս. Մնացականյան,** Աղվանից աշխարհի գրականության հարցի շուրջ. Երևան, 1966, նույնը՝ ռուսերեն. **О литературе кавказской Албании, Ереван, 1969.**

[18] Տես՝ **Բ. Ուլուբաբյան,** Խաչեն, էջ 57: Ըստ Մովսես Խորենացու, այս տոհմի նախահայր Առանը Հայկի շառավիղներից մեկի՝ Սիսակի որդին էր:

[19] Նույն տեղում, էջ 62:

[20] Նույն տեղում, էջ 62 — 63:

[21] Մովսես Կաղանկատուացի, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Քննական բնագիրը և ներածությունը Վարագ Առաքելյանի, Երևան, 1983, էջ 330:

[22] Նույն տեղում, էջ 335. հմմտ. Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 75:

[23] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 78, 82 — 83:

երկիրը գրավելուց հետո սելջուկներն սկսեցին պետական կարգուկանոն ստեղծել, որպեսզի տեղական բնակչությունը հնարավորություն ստանար վերականգնելու քայքայված տնտեսությունը[24]: Կյանքի այս կանոնավորումը մի կողմից ապահովում էր հարկերի գանձումն ու եկամուտների ստացումը, իսկ մյուս կողմից, կամա թե ակամա, պետք է նպաստեր մշակույթի աշխուժացմանը[25]: Այդուամենայնիվ, ժողովուրդը չէր հաշտվում վաչկատուն սելջուկների բռնակալության փաստի հետ: Հայաստանի հյուսիս-արևելյան նահանգների և Արցախի ու Սյունիքի՝ դեռևս իրենց հեղինակությունը պահպանած իշխանները պայքարի դրոշ են բարձրացնում մահմեդական բռնակալների ու նրանց հովանավոր ամիրայությունների դեմ: XII դ. կեսերից սկսած, Արցախի զգալի մասը փաստորեն ընդգրկվում է հակասելջուկյան ազատագրական պայքարի մեջ:[26]:

XII դ. վերջերին արցախցիների ազատագրական պայքարի քաղաքական ու բարոյական պատվարը դառնում են Վրացական պետության մեջ մեծ դիրքի հասած Զաքարյան հզոր իշխանները: Վերջիններիս ռազմա-քաղաքական միջոցառումներում հետզհետե նկատելի դեր են ստանձնում Արցախի նշանավոր տների անդամները: Բ. Ուլուբաբյանը նկատում է, որ «Զաքարյանները Հայաստանն ազատագրելու և մեկ միասնական ամբողջականության մեջ առնելու իրենց գործունեությունը չէին կարող պսակել հաջողությամբ, առանց ի մի համախմբելու երկրի շատ թե քիչ ազդեցիկ իշխանական տներին»[27]: Եվ իրոք, Զաքարյանների հետևողական և խելամիտ պայքարը, վրաց թագավորության գործուն աջակցությամբ, պսակվեց հաջողությամբ: Սելջուկյան բռնակալությունից ազատագրվեց Հայաստանի մի զգալի մասը, այդ թվում Արցախը և Ուտիքի մի քանի գավառները, որոնց լիիրավ տերեր դարձան հին իշխանական տների ներկայացուցիչները կամ ազատագրական ճակատամարտերում առավել աչքի ընկած զորապետները[28]: Միջնադարյան Հայաստանի կյանքում Զաքարյանների տիրապետությունը նշանավորվեց որպես բավական բարենպաստ ու հաջողակ շրջան: Այն մեծապես խթանեց ազգահավաքման հույժ կարևոր գործին, ազգային ինքնուրույնություն ձեռք բերելու գաղափարին և ամուր հող ստեղծեց երկրի քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային վերելքի համար:

Ընդհանուր զարթոնքի այդ պայմաններում նկատելի է դառնում հատկապես Ներքին Խաչենի իշխանության եռանդուն գործունեությունը. սա իր անկախությունը ձեռք էր բերել դեռևս ազատագրական պայքարի սկզբնական շրջանում, առանց Զաքարյանների անմիջական օգնության: Իշխանության հիմնադիրը Վախթանգ Մեծն էր (1120 — 1150 թթ.), որին հաջորդեց Հասան Մեծը (1150 — 1181 թթ.): Այնուհետև իշխանական աթոռը զբաղեցրեց Հասանի որդին՝ Վախթանգ-Տանգիկը (մահ. 1214 թ.), որն ամուսնացել էր վրաց-հայկական միացյալ զորքերի գերագույն հրամանատար Սարգիս Զաքարյանի դուստր Խորիշահի հետ: Վախթանգ-Տանգիկին հաջորդեց Հասան-Ջալալը, որը և դարձավ Խաչենի ինքնիշխան տիրակալը:

Առանձին ուժեղ իշխանություն էին կազմում Հաթերքի տերերը և Վերին Խաչենի Դոփյան ճյուղի ներկայացուցիչները: Հաթերքի գահակալն էր իշխանաց իշխան Հասանը (1142 — 1182 թթ.): Սրան հաջորդեց ավագ որդին՝ Վախթանգը:

XII դ. վերջում և XIII դ. սկզբներին Արցախի նորակազմ վարչական միավորումներից մեկն էլ Ծարի իշխանությունն էր, որը ևս, ապավինած Զաքարյանների հզորացող հեղինակությանը, լայն գործունեություն ծավալեց: Որոշ ժամանակ անց, այդ ոչ մեծ տոհմ-իշխանության գլուխն անցավ Իվանե Զաքարյանի քույր Դոփին՝ չափազանց շրջահայաց, համարձակ ու եռանդուն մի գործիչ, որի օրոք էլ (իհարկե, ոչ առանց Զաքարյանների գործուն աջակցության) նրանց տիրույթներին միացվեց Հաթերքի իշխանությունը: Ենթադրվում է, որ արդեն XIII դ. առաջին կեսին Դոփյանների իշխանության մեջ ներառված էին նաև Սևանա լճի արևելյան և նույնիսկ հարավային ափերը՝ մինչև Շողվագ, այսինքն՝ Գեղարքունիքի մեծագույն մասը, որը պատկանում էր Աթաբակ Իվանեին:

---

[24] Տիրողները քաջ գիտակցում էին, որ երկրի տնտեսական կյանքի վերականգնումը նպաստելու էր պետական գանձարանի եկամուտների ավելացմանը:

[25] Այդ հենքի վրա հայ իշխանական ընտանիքների անդամների և սելջուկ եկվորների միջև արձանագրվում է նաև երկուստեք նպաստավոր խնամիական ու բարեկամական կապերի ստեղծում (այդ մասին մանրամասն տես Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 120):

[26] Այդ պայքարի մասին մանրամասն տես Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 111 — 113:

[27] Նույն տեղում, էջ 124:

[28] Այս նոր տերերից էր նաև Վասակ Խաղբակյանը, որը դարձավ Վայոց ձորի կողմնակալ և Խաղբակյան կամ Պռոշյան իշխանական տան հիմնադիրը:

Մի որոշ ժամանակ այդ կողմերում իրենց իշխանությունը պահպանեցին Ջաջուռ Բ Խաղբակյանի եղբայր Վասակ Խաղբակյանի ժառանգները: Վասակի որդի Պապաքի մասին (զոհվել է 1220 թ. ղփչաղների դեմ մղված պատերազմում) հիշատակվում է Գեղարքունիքի Ղարանլաղ գյուղի խաչքարի արձանագրության մեջ[29]: Ընդհանրապես Խաղբակյան կամ Պռոշյան իշխանական տոհմը, որը գործել է Սյունիքում և մեծ դեր կատարել հայ մշակույթի պատմության մեջ, ծագումով խաչենցի էր: Սրանց որոշ շառավիղներ, ինչպես ասացինք, մնացին Արցախում: Այսպես, Խաղբակի որդի Դլենը թեև կալվածքներ ուներ Սյունաց աշխարհում կամ Բաղաց թագավորության մեջ, բայց նրա ժառանգորդների հիմնական նստավայրը Արցախում էր[30]: Խաղբակյանների իշխանության կենտրոններից մեկը, ինչպես երևում է Մատ. № 4823 ձեռագրի հիշատակարանի հաղորդումից, եղել է Հավապտուկը՝ «որ է շինեալ յանուն սրբոյն Աստուածածնին, եւ է բնական տուն եւ շիրիմ Ջաջռոյ իշխանի եւ նախնեաց իւրոյ»: Գ. Հովսեփյանը հավանական է համարում, որ Արցախում Խաղբակյանները ավելի ընդարձակ տիրույթներ ունեցած լինեին:

Հայտնի է նաև, որ մի երկար ժամանակ Տավուշը, Փառիսոսը և Գարդմանը Գագ կենտրոնով, գտնվում էին Զաքարե և Իվանե Զաքարյանների հորեղբայր Վահրամի որդի Զաքարեի իշխանության տակ: Վահրամի մյուս որդին՝ Սարգիսը Ջավախքում էր, ուր Վահրամյանների տիրույթները պահպանվեցին նաև հետագա դարերում:

XIII դ. առաջին կեսը Արցախի քաղաքական պատմության ամենալարված, բայց և մշակույթի մարզում ձեռք բերված շոշափելի նվաճումների առումով հետաքրքրական շրջան է: Այն բարեբախտորեն համընկավ այնպիսի մի հեռատես քաղաքագետի և եռանդուն մարդու գործունեության հետ, ինչպիսին Խաչենի ինքնիշխան տիրակալ Հասան-Ջալալն էր: Ըստ Բ. Ուլուբաբյանի «նախամոնղոլական շրջանի և հատկապես մոնղոլական տիրապետության հաստատման ժամանակի Հյուսիս-արևելյան Հայաստանի ամենանշանավոր երևույթներից մեկը Ներքին Խաչենի տեր Հասան-Ջալալի իշխանությունն է (1214—1261)»[31]: Այդ համարձակ խաչենցին իր իշխանության առաջին իսկ օրերից ամեն ինչ անում է Խաչենի ինչպես քաղաքական-տնտեսական առաջընթացի, այնպես էլ մշակութային օջախների շինարարության ու հոգևոր մշակույթի ծաղկման համար: Հասան-Ջալալի կենսագործունեության զգալի մասը կապված է վերջին իրողության հետ՝ ծավալված հայրենի Խաչենում և նրա սահմաններից դուրս՝ Հաղպատում, Կեչառիսում և այլուր:

Սկսված մոնղոլական արշավանքները, անշուշտ, շատ բանով խոչընդոտում են ծայր առած տնտեսական ու մշակութային առաջընթացին, սակայն Խաչենի խիզախ իշխանը, առանձին զիջումների գնով և իր վարած բավական ճկուն քաղաքականության շնորհիվ, ինչ-որ չափով «լեզու» է գտնում մոնղոլների հետ, որոնք այդուհետև համեմատաբար հանգիստ են թողնում Ջալալի տիրույթները: Ի դեպ, Հասան-Ջալալի հեռատես քաղաքականության մեջ կարևոր դեր ունեին նաև խնամիական կապերը. օրինակ, իր դստերը՝ Ռուզուքանին՝ նա ամուսնացրել էր Չարմաղանի որդի Բաչու-Նոյինի հետ:

Աստիճանաբար գերակայի (սյուզերենի) ու ստորակայի (վասալի) հարաբերությանը գումարվում է ազգակցականը, իսկ այնուհետև՝ նաև դաշնակցայինը (իհարկե, ոչ հավասարազոր): Այսպես, Հասան-Ջալալը 1242—1243 թթ. իր զորքով մասնակցում է Հայաստանի արևմտյան նահանգները սելջուկ սուլթան Ղիաթադինից նվաճելու համար՝ Բաչու-Ղուրչի կազմակերպած արշավանքներին: Հենց այդ ժամանակին է վերաբերում նաև Հասան-Ջալալի գործարար միջնորդությունը, որի շնորհիվ Կիլիկիայի Հեթում Ա թագավորի ու մոնղոլների միջև կնքվեց դաշնակցության պայմանագիր: Այդուհանդերձ, Հասան-Ջալալին վիճակված չէր մինչև վերջ ճաշակելու իր հեռատես քաղաքականության պտուղները: Մոնղոլական կենտրոնական իշխանության գահակալների փոփոխման հետ փոփոխվում են նաև Հասան-Ջալալի և նրանց միջև եղած հարաբերությունները, որոնց վայրիվերումներից մեկի հետևանքով էլ 1261 թ. հայ խիզախ և գործունյա իշխանը տանջամահ արվեց:

Հասան-Ջալալի մահից հետո իշխանությունն անցավ նրա միակ որդուն՝ Աթաբակին: Վերջինս թեև բավական երկար իշխեց (մինչև 1287 թ.), սակայն հոր եռանդն ու նախաձեռնությունը չունեցավ հատկապես մշակութային շինարարության բնագավառում: Նրա իշխանության շրջանը, քաղաքական կյանքի նախորդ լարված տարիներից հետո, կարծես թե ժամանակավոր հանգստի մի պահ էր: Հասան-Ջալալի բարեմասնությունները որդուց ավելի ժառանգել էին նրա

[29] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք... մասն Ա, էջ 79:

[30] Նույն տեղում, էջ 28:

[31] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 171:

կին Մամքանը և դուստրերը՝ Մամա-Խաթունը և Մինա-Խաթունը: Սրանց հայրենանվեր ջանքերը հայ մշակույթի պատմության մեջ անհիշատակ չեն մնացել: Այդ շրջանում կառուցված ճարտարապետական հուշարձաններում հաճախ են հիշատակվում Հասան-Ջալալի դուստրերի, նրանց ամուսինների (հատկապես Մամա-Խաթունի ամուսին մեծ պարոն ու վաճառական Ումեկի), նրանց որդիների անունները, նվիրատվությունները ու բարեգործությունները:

Ումեկի և Մամա-Խաթունի որդի Վախթանգի գործունեության մասին հիացմունքով է արտահայտվել Հովհաննես Երզնկացին: Մայրը նրա մեջ դաստիարակել էր անհուն սեր հայրենի երկրի, նրա մշակութային հիշատակների ու մասունքների նկատմամբ: Հետագայում Վախթանգի ու նրա մոր անունները կապվում են Սյունաց աշխարհի նյութական մշակույթի հուշարձանների հետ: Վախթանգը մահացել է 1347 թ. և թաղվել պատմական Եղեգիս (Ալայազ) գյուղում, «Զորաց տաճար» եկեղեցու պատի տակ. «Այս է հանգիստ պարոն Վախթանգին՝ որդոյ պարոն Ումեկին»[32]:

Արցախի XIII դ. քաղաքական պատմության ֆոնի վրա Հասան-Ջալալից հետո ուրվագծվում են Դոփյան իշխանական տան ներկայացուցիչների՝ Հասան Ա-ի, նրա կին Դոփիի, որդի Գրիգորի և թոռ Հասան Բ-ի կերպարները: «Հայրենի երկրում պահպանված հիշատակներով,—գրում է Բ. Ուլուբաբյանը,—Հասանը (Բ-ն — Հ. Հ.) մեր առջև կանգնում է որպես իր երկրի տնօրեն իշխան, որը միայն գտնվում էր մոնղոլական տիրապետության տակ»[33]: 1287 թ. քիչ առաջ փորագրված մի արձանագրության մեջ նշված է՝ «կամաւն Աստուծոյ յաշխարհակալութեան Աբաղայ խանին, և իշխանութեան մեծին Հասանայ մեք որդիք հայր անունայ...»[34]: Իսկ նրա որդի Գրիգորը հոր մահից (1287 թ.) հետո մի արձանագրության մեջ գրել է. «Ես Գրիգոր՝ որդի Հասանայ, քաջ և յաղթող զաւրաւարին և մեծի իշխանին Ականոյ, Հանդաբերդոյ, Սոթից, Շողգաի...»[35]: Հասան Բ-ի կյանքն ու հերոսական գործունեությունը արտացոլվել է ժամանակի գրական այնպիսի մի ստեղծագործության մեջ, ինչպիսին Խաչատուր Կեչառեցու 1295 թ. գրված հայտնի «Ողբ վասն աւերման տանս արեւելեան» երկն է: Մշակույթի մարզում մատուցած իր ծառայություններով բարի անուն է թողել նաև Հասան Բ-ի կին Մամքանը, որը Արագածոտն գավառի տեր Վաչուտյան Քուրդ իշխանի դուստրն էր:

XIV դ. սկզբից սկսած մոնղոլական լայնածավալ պետությունը գնաց քայքայման ուղիով: Մոնղոլ կուսակալներն ու զորապետները, հաճախ գժտվելով միմյանց հետ կամ ըմբոստանալով կենտրոնական իշխանության դեմ, դարձել էին իրենց կառավարած երկրամասի անկախ և ինքնիշխան տիրակալներ: Այդ ամենը ծանր ազդեցություն էր թողնում տեղական բնակչության վրա. դրան գումարած սոցիալական ճնշումն ու կրոնական հալածանքը (վերջինս սկսվեց այն ժամանակվանից, երբ մոնղոլները մահմեդականություն ընդունեցին): Հայաստանի շատ նահանգներում ծայր են առնում արտագաղթն ու փախուստը. նախկին շեն բնակավայրերը սկսում են դատարկվել: Սակայն Արցախի հայությունը, հենված իր լեռնային աշխարհին, տեղի չտվեց նաև այդ փորձության առաջ: Սոցիալ-քաղաքական այդ բացասական երևույթն իր հետ բերում է ոչ միայն տնտեսության ճահճացում, այլև խանգարում մշակույթի հետագա զարգացմանը:

Այդ իրավիճակում XIV դ. վերջերին, հայ ժողովրդի գլխին պայթեց չարիքներից մեծագույնը. սկսվեցին Լենկ-Թեմուրի մահասփյուռ արշավանքները: Թեմուրի հրոսակները թալանում են ժողովրդի ունեցվածքը, ոչնչացնում տեղական իշխանավորներին, նույնիսկ գյուղական տանուտերերին ու ձեռնավորներին, որպեսզի դիմադրություն կազմակերպող ոչ մի ղեկավար չլինի: Պատմական Արցախ-Ուտիքի իշխանական տները համարյա գլխատվեցին: Առժամանակ կանգ առավ նաև ժողովրդի լուսավորական ու մշակութային կյանքը:

Համառոտակի սրանք են պատմական Արցախ-Ուտիքում մինչև XV դ. քաղաքական անցուդարձերը, որոնք իրենց անմիջական ներգործությունն էին ունենում երկրի սոցիալ-տնտեսական ու մշակութային կյանքի վրա:

XII դ. վերջերից սկսած, թեև որոշ ընդհատումներով, տնտեսական կյանքը Արցախ-Ուտիքում զգալի բարեփոխումների է ենթարկվում: Մեծանում է Զաքարյանների ենթակա ավատատիրական նոր տների դերը. իրենց գործունեությունն աշխուժացնում են նաև հին տոհմերը: Շատ վայրերում վերականգնվում է աշխարհիկ և հոգևոր իշխանությունը: Ստեղծվում են հոգևոր նոր կենտրոններ, որոնք միաժամանակ դառնում են հողային խոշոր տիրույթների տերեր: Աղբյուրները վկայում են, որ այդ շրջանում Արցախին հարևան Տաթևի վանքն ունեցել է 50 սեփական գյուղ, ավան-

[32] Դիվան հայ վիմագրության, Գ, կազմեց Ս. Գ. Բարխուդարյանը, Երևան, 1967, էջ 110:

[33] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 239:

[34] Ս. Ջալալյանց, նշվ. աշխ., Բ, էջ 114—115:

[35] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 240:

ներ, ագարակներ, ոռոգման առուներ, ձկնորսարաններ, գոմեր, կալեր, ինչպես նաև զգալի չափով դրամական միջոցներ[36]: Նշվում է նաև, որ Տաթևի նման անշարժ և շարժական մեծ գույք են ունեցել Հաղպատի, Նոր Գետիկի, Հաղարծնի և Գանձասարի վանքերը:

Մեծանում է դրամի դերը, ընդարձակվում դրամական շրջանառությունը, հանդես են գալիս առևտրադրամական կապիտալի ավելի գործունյա ներկայացուցիչներ: Ընդ որում, այդ խավերի քանակը ստվարանում է ոչ միայն տեղական ազգաբնակչության հաշվին: Արցախ-Ուտիքը, և հատկապես Հայաստանի հյուսիսային նահանգները, լինելով համեմատաբար նըպաստավոր վիճակում, գրավում էին պատմական Հայաստանի առավել անապահով ու անհանգիստ վայրերի ունևոր և գործարար խավերին: Հայտնի է, որ XIII դ. կեսերին Կարինի և Մանազկերտի կողմերից Հայաստանի հյուսիսային շրջաններն են տեղափոխվել մի շարք նշանավոր տոհմեր: Օրինակ, կարնեցի պարոն Հովհաննեսի որդի Ստեփանոսը, իր հինգ եղբայրների հետ, դրամական զգալի միջոցներով գալիս է Լոռի, ձեռք բերում տիրույթներ ու զբաղվում շինարարական աշխատանքով: Նրանք կառուցում են Խորակերտի տաճարը և գնում նրա շրջապատի ողջ տարածքը[37]: Խոշոր դրամատեր էր մանազկերտցի վաճառական Ումեկը: Հաստատվելով Թիֆլիսում, նա իրեն այնքան ապահով է զգում, որ հետագայում ի թիվս այլ բարեգործությունների, 40.000 դուկատով Զաքարյաններից գնում է Նոր Գետիկի նշանավոր վանքը և այն վերանորոգում:

Նույն ժամանակներում Սեբաստիայից եկած եղբայրներ Ուքանը և Պապաքանը որպես բարեգործներ հիշվում են Արցախի Մեծարանց ս. Հակոբի վանքի արձանագրություններում (1252 թ.)[38]: Այն էլ ասենք, որ այս կողմերն են տեղափոխվում ոչ միայն նյութական կարողությունների տեր մարդիկ, այլ նաև մանր առևտրականներ ու արհեստավորներ, որոնց մասին ևս վկայություններ կան վիմագիր արձանագրություններում ու ձեռագիր հիշատակարաններում[39]:

Վերևում խոսք եղավ, որ Արցախի նշանավոր տոհմերի համար սոցիալական ամուր հենարան էին հանդիսացել գործարար շփումներն ու կապերը Վրացական պետության մեջ մեծ դիրք գրաված Զաքարյան իշխանների հետ: «Խաչենը և նրա զինվորական ուժեղ ազնվականությունը խոշոր և խիստ կարևոր դեր են կատարել Զաքարյանների տիրապետության ժամանակաշրջանում: Խաչենի իշխանական տոհմերը ոչ միայն իրենց ձեռքում ունեին Խաղբակյան, Դոփյան և Վախթանգյան մեծ իշխանությունները, այլև Իվանե աթաբակի մոտ բարձր պաշտոնյաներ կամ գործակալներ էին, հեջուբ և կառավարիչ և նրա որդու խնամակալներ»[40]: Զաքարյանների ձեռնարկած ազգահավաքման գործի առիթով Լեոն գրել է. «Այս արշավանքները հարստություններ մտցրին Խաչենի գավառը... XII — XIII դդ. բավական ուժեղացավ Արցախի ավատապետական դասը Խաչեն գավառում: Խիստ հարըստանում են Արցախի աշխարհիկ ու հոգևոր ֆեոդալները կալվածքներով»[41]:

Հյուրընկալվելով Վերին Խաչենի իշխանաց իշխան Վախթանգի տանը, Մխիթար Գոշը նրա տիրույթների աշխարհիկ իշխանությունն ու հոգևոր կյանքը գտավ այնպիսի մի բարգավաճ վիճակում, որպիսին չէր տեսել բովանդակ Հայաստանում. և եթե նրա հետ համեմատելու մի տեղ գտնում էր, ապա դա Կիլիկյան Հայոց թագավորությունն էր[42]:

«Զաքարյանց շրջանով սկսած արևելյան Հայաստանի քաղաքական և մտավոր վերածնությունը մի խոշոր երևույթ էր մեր պատմության մեջ, որ յուր դրոշմն է դրել նաև հետագա դարերի արվեստի և քաղաքակրթության վրա» — եզրակացնում է Գարեգին Հովսեփյանը[43]:

---

[36] Տես՝ Հայ ժողովրդի պատմություն, հատոր III, Երևան, 1976, էջ 555:

[37] Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, Երուսաղէմ, 1935, Ա, էջ 12: Վիմական տարեգիրք, կազմեց Կ. Կոստանյանց, Պետերբուրգ, 1913, էջ 121:

[38] Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 13:

[39] Մ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 146: Շ. Մկրտչյան, Լեռնային Ղարաբաղի պատմաճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1980, էջ 24:

[40] Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. III, էջ 550:

[41] Լեո, Խոջայական կապիտալ, Երևան, 1934, էջ 138:

[42] Տես՝ Բ. Ուլուբաբյան, Դադի կամ Խութա վանքը, «Էջմիածին», 1971, Զ-Է, էջ 64:

[43] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք, կամ Պռոշյանք..., Ա, էջ 3:

ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

IX — X դդ. սկսած մշակութային կյանքը Հայոց արևելից կողմերում թևակոխում է զարգացման նոր փուլ: Այդ նոր շրջանի գրական կյանքի պատմությունն իրավամբ կապվում է հայ մատենագիտության ճանաչված դեմքերից մեկի՝ Համամ Արևելցու անվան հետ[44]: Գրական կյանքը աշխուժանում է նաև Փառիսոսի փոքրիկ թագավորության մեջ: Ըստ էության Փառիսոսի իշխան Սահակ Սևադայի բորբոքած մշակութային կյանքի վերելքի արգասիքն է հայ միջնադարյան մատենագրության գոհարներից մեկը՝ Մովսես Դասխուրանցու «Աղվանից աշխարհի պատմությունը»:

Փառիսոսի թագավորության շրջանի մշակութային միջավայրի հետ կարելի է կապել նաև փիլիսոփա, պատմիչ ու մեկնաբան Հովհաննես Սարկավագին (XI — XII դդ.): «Ի նախնեաց բարեպաշտից և յիմաստուն ծնօղաց բուսեալ, որք սնուցին զիս օրհնօք Հոգւոյն կենաց՝ առնել քան ըստ բնութեան տածիւք խընամս յառ մանկունս, որովք յառաջնումն հասակին դաստիարակեալ՝ յոյս տայի քաջութեան»[45]: Անշուշտ Հովհաննեսի, որպես մտածողի և ստեղծագործողի, ձևավորման վրա նշանակություն պետք է ունենար նրա ընտանեկան միջավայրը Փառիսոսում (հայրը քահանա էր), ինչպես նաև սկզբնական կրթական շրջանը:

Առավել նշանավորն այստեղ Մխիթար Գոշն է, իրավամբ «Հայ և համաշխարհային իրավաբանական մըտքի հանճարեղ ծնունդը»: Նա արժանացել է այնպիսի մեծարանքի, որպիսին քչերն են ստացել: Երիտասարդ հասակում Գոշը աշակերտել է Հովհաննես Տավուշեցի վարդապետին, որը երևելի գիտության տեր մարդ է եղել: Այնուհետև մեկնել է Կիլիկիա և Սև լեռան հռչակավոր վարդապետների մոտ խորացրել իր գիտելիքները: Կիլիկիայից բուն Հայաստան վերադառնալով, նա հաստատվում է Գետիկ վանքում: Որոշ ժամանակ անց, երբ երկրաշարժի հետևանքով կործանվում է այդ վանքը, Գոշը հիմնադրում է Նոր Գետիկը և այնտեղ ապրում ու գործում մինչև իր կյանքի վերջը (1213 թ.):

Գոշի ամենաերևելի աշակերտներից է եղել Վանական Տավուշեցին (1181—1251), որը 1201—1210 թթ. Նոր Գետիկում ուսանելուց և վարդապետական գավազան ստանալուց հետո, 1211 — 1222 թթ. իր հայրենի Տավուշ գավառում կառուցում է Խորանաշատի վանքը, այնտեղ ստեղծում իր դպրոցը, կրթում ու դաստիարակում բազմաթիվ աշակերտներ, որոնցից միայն երեքը՝ Վարդան Արևելցին, Կիրակոս Գանձակեցին և Գրիգոր Ակներցին, Ստեփանոս Օրբելյանի և Մխիթար Այրիվանեցու հետ միասին, ներկայացնում են XIII դ. հայ պատմագրությունը: Ինքը՝ Վանականը ևս, բազմաթիվ այլ երկերի թվում, հեղինակել է նաև պատմական մի կարևոր աշխատություն, որը, ցավոք, մեզ չի հասել[46]:

Գոշի և Վանականի դպրոցների ավանդները շարունակել է հիմնականում Վարդան Արևելցին, որն, ի տարբերություն իր աշակերտակից Կիրակոս Գանձակեցու և Գրիգոր Ակներցու, պատմությունից բացի գըրել է նաև բազմաթիվ այլ երկեր, և դրանք կիրառել իր դպրոցում, որը հետագայում Ներսես Մշեցու և Եսայի Նչեցու շնորհիվ վերընձյուղվել է որպես Գլաձորի համալսարան:

«Մատենագիրների այս բույլը և նրանց կրթական օջախները՝ կազմում են այն ժամանակվա հայ դպրության փառքը:... Դպրության այդ հատվածը՝ պերճախոս հանրագումարն է Հայոց Արևելից կողմանքի հոգևոր ժառանգության: Ավելին, այն, ժամանակի կիլիկիահայության վերընթաց դպրության հավասարազոր երկվորյակն էր՝ Հայրենի բնաշխարհում»[47]:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

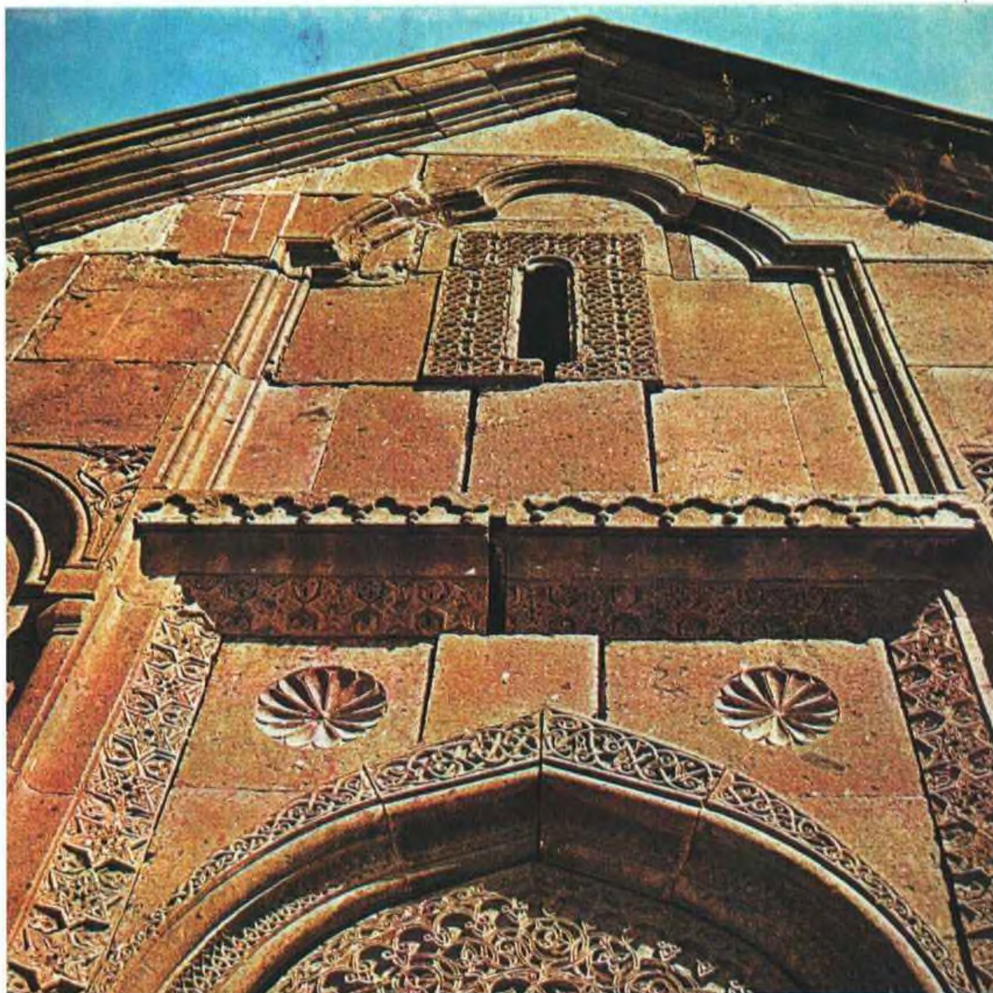
Համազգային նշանակություն են ստանում ճարտարապետական և շինարարական աշխատանքները: Եթե մատենագրության մեջ, ինչպես Աս. Մնացականյանն է գրել, նկատվում է Կիլիկյան դպրությանը համազոր մի երևույթ, ապա ճարտարապետության բընագավառում նման զուգորդություն դժվար է գտնել երկրի որևէ մասում: «ԺԲ դարի 80-ական թվականներից սկսած, — գրում է Գ. Հովսեփյանը, — վիմական և գրական հիշատակարանները շինարարական և հոգևոր կյանքի մի նոր արշալույս են ավետում.

[44] Աս. Մնացականյան, Աղվանից աշխարհի գրականության հարցի շուրջ, էջ 188:

[45] Ղ. Ալիշան, Յուշիկք հայրենեաց Հայոց, Բ. Վենետիկ, 1869, էջ 284: «Բազմավէպ», 1847, էջ 215:

[46] Վանականի և իր աշակերտների մասին մանրամասն տես՝ Հ. Ոսկյան, Հովհաննես Վանական և իր դպրոցը, Վիեննա, 1922:

[47] Աս. Մնացականյան, Աղվանից աշխարհի..., էջ 220 — 221:



1. Գոշավանք (12 — 13-րդ դդ.), ս. Գրիգոր եկեղեցու շքամուտքը (հատված)

ճարտարապետությունը ուրույն կերպարանք է ստանում, մանավանդ գավիթների պեսպեսիությամբ և շքեղությամբ»[48]։

Թերևս Հայաստանի բովանդակ տարածքի ոչ մի մասում ճարտարապետական-շինարարական աշխատանքները XIII դ. այդպիսի թափ ու ծավալ չստացան։ Դրա արգասիքը վեր խոյացած վանքերն ու եկեղեցիներն են, զմայլելի խաչքարերն ու քարգործ վարպետների աշխատանքները, վեհաշուք որմնանկարները։

Դեռևս 1163 թ., Վախթանգի և Մամքանի որդի Հասանի իշխանության օրոք, տեր Հովհաննեսը կառուցել է տալիս Հավապտկի վանքը։ 1204 թ. Դոփի որդի Հովհաննեսի ջանքերով հիմնադրվում է Խաթրա վանքը, ուր և հավաքում են «գխաչս եւ զգիրս»։ 1221 թ. Դավիթ եպիսկոպոսը Վարանդայում կառուցում է Կարմիր կոչվող եկեղեցին, մի քանի տարի անց ավարտվում է Բարեավծառի, ինչպես նաև Ամարասի ու Սպիտակ խաչի վանքերի շինարարությունը[49]։

---

[48] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Բ. Երուսաղեմ, 1969, էջ 11։

[49] Տես՝ Հ. Ոսկյան, Արցախի վանքերը, Վիեննա, 1953, էջ 85։



2. *Հաղարծին (10—13-րդ դդ.), ընդհանուր տեսարան*

Նույն կերպ. հաջորդաբար, կառուցվում են նաև Հաղարծնի Առաքելոց (1240—1245 թթ.), Մորոյ Ձորոյ (1213 թ.), Գտչա (1241 թ.), Ծարա ս. Աստվածածնի (1301 թ.), Հոռեկա կամ Հյուրիկա (1278 թ.), Սուլոկի (1279 թ.) և մի շարք այլ վանքեր:

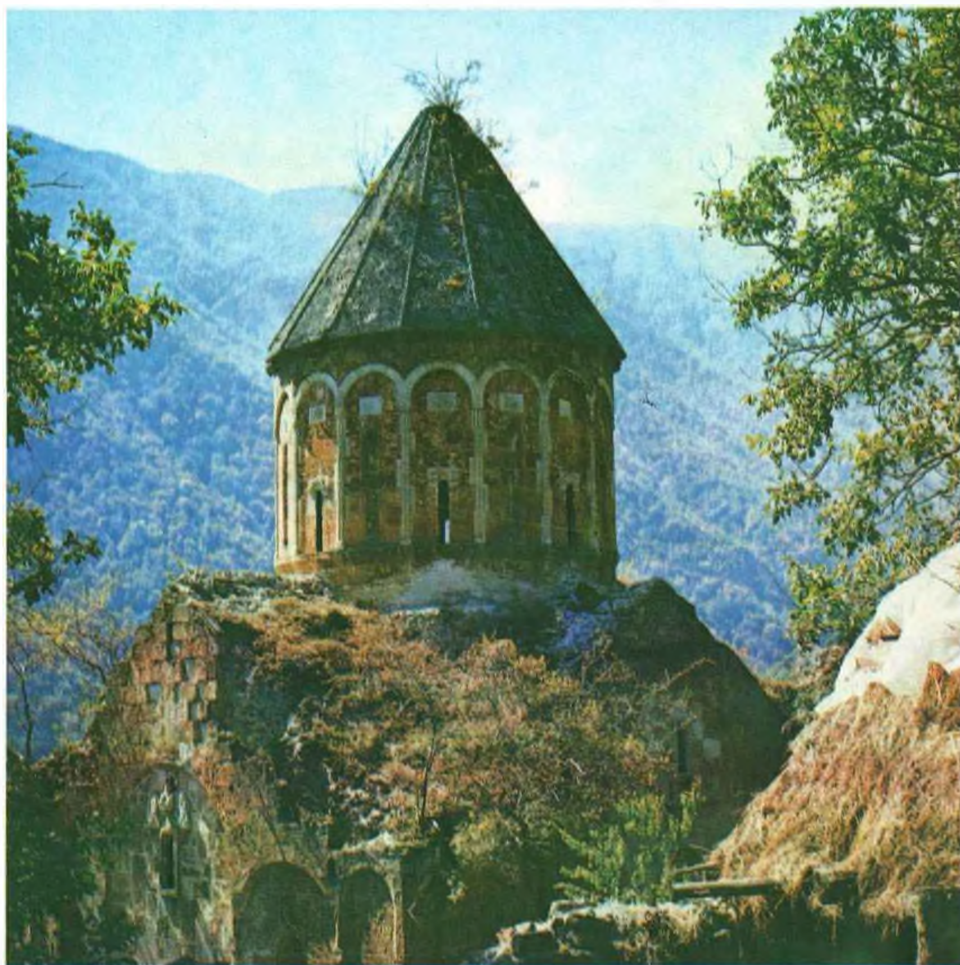
Պատմական Արցախ-Ուտիքի ճարտարապետական կառույցների փառքը կազմում են Գանձասարի, Դադի վանքի, Խորանաշատի, Նոր Գետիկի, Նոր Վարագա ս. Նշանի, Մակարավանքի, Կիրանցի և Հաղարծնի համալիրները:

Դադի վանքը հայկական միջնադարյան ճարտարապետության ինքնատիպ ու շքեղ հուշարձաններից է[50]: Վանքի մայր եկեղեցին 1214 թ. կառուցել է Հաթերքի մեծ իշխան Վախթանգի կինը՝ Արզու Խաթունը: Հաջորդ տասնամյակների ընթացքում ամբողջացվում է ողջ համալիրի շինությունը: Կաթողիկեի ներսի պատերը ծածկված են եղել կրաշաղախով, որոնց վրա մինչև օրս էլ պահպանվում են որմնանկարների մնացորդներ[51]:

---

[50] Բ. Ուլուբաբյան, նույն տեղում:

[51] Դադի վանքի մասին տես՝ Մ. Տեր-Մովսեսյան, Հայկական երեք մեծ վանքերի՝ Տաթևի, Հաղարծնի և Դադի եկեղեցիները և վանական շինությունները, Երուսաղեմ, 1938:



3. Դադի վանք (13-րդ դ.), Կաթողիկե եկեղեցին

1216—1238 թթ. Հասան-Ջալալն ու նրա մերձավորներն ամբողջ եռանդով զբաղվում և հիմնականում ավարտում են Գանձասարի վանքի շինարարությունը: Ականատեսները հիացմունքով են նկարագրում վանքի շինարարությունն ու նրա օծման արարողությունը, որին ներկա են եղել հարյուրավոր հյուրեր, հոգևոր առաջնորդներ: Սորբոնի համալսարանի պրոֆ. Շ. Դիլը խոսելով հայկական ճարտարապետության մասին, որպես համաշխարհային նշանակություն ունեցող երևույթ, մատնանշում է հատկապես Գանձասարի վանքը[52]: Սովորաբար, հայկական ճարտարապետության հուշարձանների մեջ, Աղթամարի և Հռիփսիմեի տաճարներից հետո, երրորդ տեղը հատկացվում է Գանձասարին[53]: «Այդ կոթողը հայ ճարտարապետության մարգարիտն է, հայկական միջնադարյան ճարտարապետության ու կոթողային քանդակագործության եզակի հուշարձանը, — գրում է միջնադարյան ճարտարապետության նշանավոր գիտակ Ա. Լ. Յակոբսոնը, — դա ամենայն իրավամբ պետք է համարել XIII դ. հայկական ճարտարապետության հան-

---

[52] Բ. Ուլուբաբյան, Դադի կամ Խութա վանքը, էջ 63:

[53] Թ. Թորամանյան, Հայկական ճարտարապետության փոխազդեցության շուրջը. «Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության», Բ, Երևան, 1948, էջ 25:



4. Որմնանկար, Դադի վանք (13-րդ դ.)

րագիտարանը»[54]:

Պատմական Արցախ-Ուտիքի հաջորդ նշանավոր հուշարձանը Նոր Գետիկի կամ Գոշավանքի եկեղեցական համալիրն է: Այն եղել է հոգևոր, կրթական և մշակութային խոշոր կենտրոն: Գոշավանքի գավիթը ձևով ու կառուցվածքային տարրերով, Սանահինից հետո, այդ կարգի շինությունների զարգացման հաջորդ փուլի ամենաբնորոշ նմուշն է:

Գոշավանքի համալիրի բաղկացուցիչ մասն են կազմում տեղի խաչքարերը, որոնցից առավել ուշագրավ են ս. Աստվածածին եկեղեցու մուտքերի մոտ դրված և հայկական քանդակագործության մեջ ուրույն տեղ գրավող Պողոս վարպետի երեք «ասեղնագործ խաչքարերը»[55]:

[54] А. Л. Якобсон, Из истории армянского средневекового зодчества: Гандзасарский монастырь XIII в. «Исследования по истории культуры народов Востока», Сборник в честь И. А. Орбели, М., — Л.» 1960, с. 144 — 158.

[55] Վանքի համալիրի նկարագրությունը տես Ի. Հարությունյան, Գոշավանք կամ Նոր Գետիկ. — «Ազգագրական հանդես», X գիրք, Թիֆլիս, 1903:



5. Գանձասար, թմբուկի հարթաքանդակները (13-րդ դ.)

Վանական վարդապետի հիմնադրած Խորանաշատի համալիրը հյուսիսային Հայաստանի միջնադարյան ճարտարապետության գոհարներից է: Այժմ պահպանվել է ս. Աստվածածին կաթողիկեն (1211 — 1222 թթ.), գավիթը, ս. Կիրակի գմբեթավոր մատուռը և վանքի պարսպի մնացորդները: Ժամատունը կառուցվել է 1251 թ.՝ Վանականի մահվան ժամանակ: Ըստ Մ. Բարխուդարյանցի, Արցախի վանքերի շարքում այս տաճարն իր հրաշալիությամբ Գանձասարից հետո երկրորդն է. «մի վանք, որ զարմացնում է այցելուները իւր երկնանման շինութեամբ և լացացնում իւր անցեալի փառքով»[56]: Ճարտարապետական զարդամոտիվների առումով առանձնանում է հատկապես

[56] Արցախ, էջ 323 — 324. նաև, Հ. Ջանփոլադյան, Մխիթար Գոշը և Նոր Գետիկի վանքը. — Պատմության թանգարանի աշխատություններ, հ. 1, Երևան, 1948. Նոր Գետիկի արձանագրությունները տես՝ Դիվան հայ վիմագրության, պրակ VI, Իջևանի շրջան, կազմեցին՝ Ս. Ս. Ավագյան, Հ. Մ. Ջանփոլադյան, Երևան, 1977, էջ 62 — 107:

գմբեթը, որի վրա 12 նեղ ու երկարաձիգ անկյունավոր լուսամուտներն առնված են կորագլուխ շրջանակների մեջ: Նրանց վերևի մասը եզերված է քանդակազարդ գեղեցիկ գոտիով:

Խորանաշատի մասին գոյություն ունի մի ավանդություն, ըստ որի «Լենկ Թեմուրը գրավում է վանքը, վանքի շքեղությունը տեսնելով, նախանձով լցվում և հրամայում է անմիջապես քանդել: Ծառաները անցնելով գործի, շուտով համոզվում են, որ վանքը շատ ամուր է շինված և անկարելի է քանդել. ուստի վանքի մեջ մեծ քանակությամբ փայտ են լցնում և այրում: Հրդեհից վանքը չի վնասվում, այլ միայն պատերն են սևանում»[57]:

Հայաստանի հյուսիսային շրջանների վանական համալիրների մեջ իրենց ուրույն տեղն են գրավում Հաղարծնի եկեղեցական խումբը և Մակարավանքը: Հաղարծնի մայր՝ ս. Աստվածածին եկեղեցին հիմնադրվել է 1071 թ. (նորոգվել է 1281 թ.): Համալիրի հնագույն կառույցը Գրիգոր Լուսավորիչի եկեղեցին է (XI դ.), որի գավիթը կառուցվել է XII դ. վերջում և XIII դ. սկզբներին՝ Իվանե և Զաքարե Երկայնաբազուկների ժամանակ: Սեղանատունը 1248 թ. կառուցվել է ճարտարապետ Մինասի կողմից և լավագույնն է պահպանված վանական սեղանատների շարքում:

Սակարավանքը գտնվում է Իջևան քաղաքից 20 կմ հյուսիս, Աչաջուր գյուղի մոտ: Այս համալիրն աչքի է ընկնում ինքնատիպ ճարտարապետությամբ, ձևերի հարստությամբ և նուրբ զարդաքանդակներով: Գլխավոր եկեղեցին կառուցվել է XIII դարում:

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ, ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ, ԴԵԿՈՐԱՏԻՎ-ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Պատմական Արցախ-Ուտիքի ճարտարապետությունից չենք կարող առանձնացնել նրա հետ օրգանապես կապված որմնաքանդակազարդման արվեստը: Հայկական մանրանկարչության դպրոցներից (Կիլիկիա, Վասպուրական, Ղրիմ, Բարձր Հայք և այլն) որևէ մեկը երևի չունի արվեստի մյուս ասպարեզների, առաջին հերթին՝ քանդակագործության և դեկորատիվ-կիրառական արվեստի, հուշարձանների հետ բաղդատվելու այնպիսի հնարավորություն, ինչպես Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչությունը: Այս իմաստով առավել ուշագրավ հուշարձանը Գանձասարն է, որը Աղթամարից հետո հայ ճարտարապետության մեջ «քանդակային» բնույթի թերևս երկրորդ տաճարն է[58]:

Ներսում, մայր եկեղեցու թմբուկի հիմքին տեղադրված են չորս ավետարանիչներին խորհրդանշող գլուխներ: Գլխավոր բեմառաջքը զարդարված է երկրաչափական ու բուսական ոճավորված քանդակամոտիվներով, որոնք ընդգրկված են խոշոր ռոմբաշրջանակների մեջ: Թմբուկի արտաքին նիստերը մեկընդմեջ ընդհատվում են անկյունաձև խորշերով, որոնց ներսում տեղադրված են զանազան քանդակախմբեր, կտիտորներ, որոնք գլուխներից վեր պահել են եկեղեցու մանրակերտը: Կտիտորներից երկուսը ձեռքերը վեր պարզած աղոթող կանայք են: Նրանց հովանի են անում ճակատային դիրքով պատկերված մարդագլուխ արծիվները: Բ. Ուլուբաբյանը նկատում է, որ կանանց այդ պատկերաքանդակները մեր միջնադարյան հուշարձանների համար եզակի երևույթ են. ընդ որում, պատկերված են Հասան-Ջալալի մերձավորագույն հարազատները — մայրը՝ Խորիշահը և կինը՝ Մամքանը[59]:

Այստեղ հանդիպում են նաև տերունական-թեմատիկ տեսարաններ: Այսպես. գմբեթի արևմտյան ճակատի տիմպանի ներսում Հիսուսի պատկերն է. ավելի ցած, ճակտոնասյուների ներսում «Մեղսագործության» տեսարանը: Վերջինս ժամանակի և պատկերագրական ձևի առումով իր զուգորդությունն ունի նույն միջավայրի մատյանների նկարազարդումներում:

Եկեղեցու որմնաքանդակների շարքում առաջնակարգ տեղ է գրավում «Աստվածամայրը մանկան հետ» պատկերը, որն այդ թեմայի մեզանում հայտնի տարբերակներից («Աղթամար», «Սպիտակավոր» և այլն) մեկն է:

Եվ վերջապես տաճարի արևմտյան ճակատում շքամուտքի վերին մասում Խաչի հոյակապ բարձրաքանդակն է՝ տաճարի ամենափառահեղ զարդը, կենտրոնում Հիսուսի խաչելության տեսարանով: Քրիստոսի տարածած թևերի մոտ երկու հրեշտակներ են: Թևատակին ծնկաչոք մարդիկ՝ պաղատողի դիրքով: Բ. Ուլուբաբյանը կարծում է, որ սրանք ևս տաճարի մեկենասներից են: Ի դեպ, «Խաչելության» այդ հարթաքանդակը ևս մեկնաբանման իր պարզ ու զուսպ ձևերով հիշեցնում է պատմական Արցախ-Ուտիքի սահմաններում

---

[57] Կ. Ղաֆադարյան, Պատմահնագիտական դիտողություններ, Նոր-բերդի կյուրիկյան իշխանության մասին, «Տեղեկագիր», № 4—5, Երևան, 1940, էջ 177

[58] Գանձասարի եկեղեցու բարձրաքանդակները վերջերս համգամանալից քննել է Բագրատ Ուլուբաբյանը՝ Գանձասար, Երևան, 1981, էջ 39 — 69:

[59] Բ. Ուլուբաբյան. նշվ. աշխ., էջ 38:



6. Որմնանկար, Կիրանց եկեղեցի (13-րդ դ.)

նկարազարդված՝ Մատենադարանի № 316 ձեռագրի համանուն պատկերը:

Կարելի է հիշատակել նաև գավիթի հին ռոտոնդայի խոյակների քանդակները, մյուս հատվածներում գտնվող կենդանիների ու թռչունների պատկերները և այլն: Գեղեցիկ են հատկապես դռներն ու պատուհանները շրջանակող զարդերիզները: Նույնիսկ թմբուկի նիստերը պսակված են քարազարդ պաննոյով:

Դեկորատիվ զարդաքանդակի հարստությամբ աչքի ընկնող մյուս հուշարձանը Դադի կամ Խութավանքն է, որը դեռ այսօր էլ գրեթե անխաթար վիճակում է: Տաճարի հարավային ճակատին, նեղ լուսամուտների երկու կողմերում քանդակված են եկեղեցու մանրակերտը բարձր բռնած իշխանազուններ Հասանը և Գրիգորը: Չափազանց գեղեցիկ է նաև եկեղեցու նրբահյուս երիզաքանդակներով զարդարված հյուսիսային դուռը: Բացառիկ տպավորություն են թողնում խոյակների ու կամարների ներքո՝ բարավորի վրայի ու ներսի վարդյակաձև նախշազարդերը:

Համընդհանուր ուշադրության են արժանացել նաև Դադի վանքի երկու հռչակավոր խաչքարերը[60], որոնք ունեն ոսկերչական նրբությամբ փորագրված մանրահյուս քանդակազարդեր. «Դրանք բացառիկ տեղ են գրավում հայ միջնադարյան քանդակագործության ամենաշքեղ օրինակների շարքում և վկայում են ժամանակի Խաչեն աշխարհի քարգործ վարպետների կախարդական արվեստը»[61]: Պատմական Արցախ-Ուտիքի ճարտարապետական հուշարձանների մեջ հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Անապատի կամ Նոր Վարագա ս. Նշան վանքը՝ իր բովանդակալից ու ինքնապիպ հարթաքանդակներով[62]: Այս վանքը կառուցել են Կյուրիկե Գ-ի որդի, Նոր Բերդի տեր Դավիթ Կյուրիկյանը՝ 1190 — 1200-ական թվականներին, և վերջինիս ժառանգորդ Վասակ Կյուրիկյանը՝ 1231 — 1237 թթ.[63]: Նոր Վարագա վանքը բաղկացած է երկու եկեղեցիներից, որոնցից յուրաքանչյուրն իր արևմտյան կողմում ունի մի ժամատուն: Վանքի Նոր Վարագ անունը կապված է Վասպուրականի նշանավոր Վարագա ս. Նշանն այստեղ տեղափոխելու պատմության հետ:[64]: Չնայած այդ եկեղեցին բազմիցս ակնարկվել է գրականության մեջ[65], սակայն նրա զարդա-դեկորատիվ հետաքրքրական հարդարանքը առ այսօր պատշաճ քննության նյութ չի դարձել[66]:

Հատկապես ուշագրավ են արևմտյան դռան ճակատը (տիմպան) կազմող փոքրիկ ձևավոր քարերի վրայի քանդակապատկերները: Հիսուսի «Խաչելության» տեսարանում խաչվածի մոտ են ողբացող Մարիամն ու երիտասարդ Հովհաննեսը, սպունգ մատուցող և նիզակահարող զինվորները: Այդ հարթա-

---

[60] Ամրացված են համալիրի կենտրոնում բարձրացած զանգակատան արևմտյան որմնախորշին. 1283 թ. կանգնեցրել է Աթանաս վանահայրը:

[61] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 244: «Ինձ հաջողվել է տեսնել հարյուրավոր խաչքարեր, սակայն թերևս այս երկուսին՝ իրենց ժանյակների կատարման աներևակայելի նրբությամբ ու բազմազանությամբ հավասարը չկա», — գրել է լրագրող Գ. Անոխինը. «Советский Союз» (հանդես):

[62] Դեռևս 20-ական թթ. եկեղեցին արժանացել է գիտնականների ուշադրությանը: Կովկասյան պատմա-հնագիտական ինստիտուտը Թբիլիսիից հատուկ արշավախումբ է ուղարկել Արցախ՝ հուշարձանը հանգամանորեն ուսումնասիրելու համար: Հանձնաժողովի զեկուցագրի մեջ կարդում ենք. «Այդ հուշարձանը գիտական մեծ արժեք ու բազմակողմանի հետաքրքրություն ունի ինչպես կառուցողական-կատարման բարձր տեխնիկայի տեսանկյունով, ամենատարբեր բնույթի զարդանախշ (կերպարային և ոչ կերպարային) մոտիվների հարստությամբ, այնպես նաև՝ Հայաստան ներթափանցած իսլամական արվեստի առկայությամբ, որը մերվելով տեղական ազգային սովորությունների հետ, տվել է մի շարք խառնվածքային ձևեր... «Бюллетень Кавказского историко-археологического института в Тифлисе», АН СССР, №8, Тифлис, 1931, с. 1.

[63] Կ. Ղաֆադարյան, նշվ. աշխ. էջ 165 — 173:

[64] Ըստ Կիրակոս Գանձակեցու Ջալալադ-դինի ասպատակությունների ժամանակ Վանի Վարագա վանքի վանահայր Ղուկասը վերցնում է Վարագա ս. Նշանը, վեց տարի շարունակ նրա համար ապահով հանգրվան փնտրելուց հետո ապաստանում Նոր բերդի Կյուրիկյան Վասակ իշխանի տիրույթներում և ս. Նշանը թողնում Վասակի կառուցած վանքին: Ղուկաս վանահոր ընդարձակ արձանագրությունը տես՝ Կ. Ղաֆադարյան, նշվ. աշխ., էջ 171:

[65] Առաջինը դրան անդրադարձել է Մ. եպ. Բարխուդարյանցը (Արցախ, էջ 336 — 337):

[66] Խորհրդային շրջանում այս վանքը մի փոքր ավելի հանգամանորեն ուսումնասիրել է Կ. Ղաֆադարյանը (նշվ. աշխ., էջ 165 — 173). Նրա հոդվածում թռուցիկ խոսք կա նաև քանդակների մասին. «Տաճարի արևմտյան ճակատը գեղեցիկ զարդաքանդակներ ունի: Մուտքը զարդարված է կամարակապ զույգ որմնասյուներով, որոնց խոյակներն ունեն հյուսկեն քանդակներ: Մուտքի աջ ու ձախ կողմերը զարդարված են կամարաձև գլխով երկու մեծ և միմյանց համապատասխանող շրջանակավոր խաչքարերով... դրանք կազմել է Թաար վարպետը, որը մեր երևելի քանդակագործներից մեկն է, առայժմ մեզ հայտնի է միայն այս երկու խաչքարերով, բայց հավանական է, որ նույն պատի վրա գտնվող որմնասյուներն ու մնացած ձևավոր քարերը նույն վարպետի ձեռակերտը լինեն» (էջ 169): «Վասակաշեն տաճարը կառուցված է անապատի հյուսիսային կողմում... Այս տաճարի արևմտյան դուռն ունի խիստ հարթ հարդարանք... Դռան ճակատակալ քարը կամարավոր է, իսկ դռան կողքերը և ճակատը զարդարված են փոքրիկ ձևավոր քարերով, որոնք ստորին շարքերում ունեն երկրորդական ձևեր, իսկ վերին մասերում՝ կենդանական և բուսական ոճավոր քանդակներ» (էջ 172) (հոդվածին կից ներկայացված է 3 լուսանկար):

քանդակն իր ոճով մասամբ հիշեցնում է Գանձասարի եկեղեցու համանուն քանդակը, նույն վայրերի խաչքարերի պատկերները և մանրանկարչության նմուշները: Տպավորիչ է նաև վեհաշուք տեսքով պատկերված հըրեշտակը: Մեկ այլ շրջազարդի մեջ տեսնում ենք առանձին պատկերված մարդու գլուխ և այն կտցահարող թռչուն (ձկնկուլ): Կան նաև փոքր-ինչ երկար մարմնով և արծվի գլխով կենդանիներ՝ վզերը միահյուսված, կենդանաթռչնական առասպելաբնույթ պատկերներ, որոնց մի մասը դեռևս մնում է անհասկանալի, եղջերուներ, վագրեր, ցուլեր՝ միշտ որոշակի հյուսվածքներով ու հորինվածքներով:

Ինչ վերաբերում է եկեղեցու դռների, պատուհանների և մյուս հատվածների վրայի հյուսկեն զարդամոտիվներին[67], ապա դրանց նմանատիպերը հանդիպում են նաև նույն միջավայրում ստեղծված գրչագիր մատյանների մեջ:

Նոր Վարագա ս. Նշան վանքի հիշյալ զարդահարդարանքի հետ ընդհանուր բնույթով կապվում են Մակարավանքի ս. Աստվածածին եկեղեցու (կառ. 1198-ին) դռան և բեմահարթակի քանդակները: Աստղաձև զարդարուն շրջանակների ներսում կենդանական ու թռչնական մոտիվներ են, հուշկապարիկներ, առասպելական մարդագլուխ կենդանիներ, գեղեցիկ ծաղկահյուսվածքներ, բոլորն էլ արված են պլաստիկ զգացողությամբ ու փափկությամբ:

Ժանեկահյուս քանդակների կատարյալ նմուշ է Գոշավանքի եկեղեցիների արտաքին դեկորատիվ հարդարանքը (1191 — 1241 թթ.): Զարդերի այդ հրաշալի աշխարհը սքանչելիորեն ներդաշն է ճարտարապետական ծավալների «կամերային» բնույթին: Դըրանք ճարտարապետական ծավալների և քանդակի ներդաշնակության հազվադեպ օրինակներ են:

Գոշավանքի կաթողիկե ս. Աստվածածին եկեղեցու գլխավոր մուտքի աջ և ձախ կողմերում տեղադրված են երկու խաչքար: Կարելի է միայն զարմանալ, թե ինչպես են հայ քարգործ վարպետներն այդ կարծր նյութի մակերեսի վրա հյուսել սարդոստայնի նրբություն ունեցող «ձեռագործը»:

Ընդհանրապես Արցախ-Ուտիքի տարածքում շատ են հայ միջնադարյան մշակույթի այդ ինքնատիպ կոթողները՝ խաչքարերը: Եվ ինչն է հետաքրքրական. որոշակի նմանության շրջանակներում հազարավոր խաչքարերից յուրաքանչյուրը ձևահորինվածքային իր ուրույն բնույթն ունի: Հայ քարգործ վարպետների երևակայությունն այդտեղ, իիրավի, սահմաններ չի ճանաչել: Մի քանի չքեղ խաչքարեր կապված են Հասան-Ջալալի և նրա կնոջ անվան հետ:

Հայտնի են Հավապտուկ վանքի (Գանձասարի մոտ) Խաղբակյանների տոհմական գերեզմանատան խաչքարերը, Խաթրավանքում Դոփյան Գրիգոր իշխանի կին Ասփիայի կանգնեցրած խաչքարերը, Ծարում Քուրդ իշխանի և Խորիշահի դուստր Մամքանի կանգնեցրած խաչքարը և այլն[68]: Ընդ որում, այս վերջին նշանավոր խաչքարերի մի մասը հյուսվածքազարդ նախշերից բացի ունեցել են նաև թեմատիկ զանազան պատկերներ. օրինակ, «Հիսուսի խաչելությունը», «Աստվածամայրը մանկան հետ», «Մկրտությունը», «Հարություն», «Յուղաբեր կանայք»: Խաչքարերի վրա արտահայտություն են ստացել նաև աշխարհիկ-կենցաղային բնույթի թեմաներ և զինվորական-ռազմական տեսարաններ: Հասան-Ջալալի կանգնեցրած խաչքարերի առիթով Հովսեփ Օրբելին նկատել է, որ դրանք շատ դեպքերում եղել են ուղղակի հուշարձաններ և ոչ թե սոսկ մահարձաններ, ինչպես անվերապահորեն ենթադրել է Մ. Բարխուդարյանցը: Դրանց վրա պարզ երևում են XII — XIII դդ. հայ գեղջուկ մարդիկ իրենց հագուստ-կապուստով, հայ հոգևորականներ՝ իրենց տարազով, հատկապես հայ զինվորները՝ զինավարժության մանրամասերով: Վերջիններս հետաքրքրական են նաև այն պատճառով, որ հանդիսանում են վաղ մոնղոլական դարաշրջանի հայ զինվորության կյանքից վերցրած առայժմ եզակի պատկերները[69]:

---

[67] Շատ են նաև առանձին խաչապատկերները, հյուսկեն վարդյակները և այլն: Ի դեպ, Նոր Վարագա վանքն ունեցել է փորագրված գեղեցիկ մի դուռ (1451 — 1550 թթ.), որը մի ժամանակ գտնվել է Վրացական արվեստի թանգարանում:

[68] Տես՝ Դիվան հայ վիմագրության, պրակ V, էջ 34 — 36, 130, 222:

[69] Մանրամասն տես այդ մասին И. А. Орбели, Бытовые рельефы, «Избранные труды» с. 196 — 204. Պատկերազարդ խաչքարերի մասին տես նաև Շ. Մ. Մկրտչյան, Լեռնային Ղարաբաղի պատմաճարտարապետական հուշարձանները, էջ 20—21:

Վերջերս վրաց արվեստի՝ Թբիլիսիում կայացած միջազգային IV սիմպոզիումին ադրբեջանցի գիտական. աշխատողներ Դավուդ և Մուրադ Ախունդովները ներկայացրել են «Պաշտամունքային սիմվոլիկան և աշխարհի պատկերավորումը Կովկասյան Ալբանիայի տաճարների և հուշասյուների վրա» թեմայով մի զեկուցում: Այդտեղ նրանք մակերեսայնորեն անդրադարձել են նաև Արցախի, Ուտիքի, Սյունիքի, նույնիսկ Շիրակ-Արագածոտնի խաչքարերին ու հուշասյուներին, հաճախ դրանց ծագմանն անհիմն կերպով վերագրելով ինչ-որ իսլամական վաղ պատկերացումներ: Մենք հրաժարվում ենք այդ զեկուցման դրույթները քննարկելուց, որովհետև այն զուրկ է գիտական նվազագույն մակարդակից. Նրա հեղինակները հաշվի չեն նստել մշակույթի պատմության հարցերի քննու-

Եթե տերունական-թեմատիկ տեսարաններ, երբեմն՝ նաև կտիտորներին եկեղեցիների պատերին պատկերելու երևույթը տարածված էր հայ իրականության մեջ, ապա բուն կյանքից վերցված ինքնին մարդկային պատկերները սակավադեպ են, մանավանդ XIII դարում: «Մարդկանց պատկերներ ունեցող խաչքարեր առաջին անգամ հայտնաբերվեցին Հայաստանի այն մասում, այսինքն՝ Խաչենում, ուր քանդակներով զարդարելն ընդհանրապես նախասիրված էր, ուր տաճարների պատերին բացի կտիտորների խմբերից, որոնք սովորական են նաև Հայաստանի այլ վայրերի համար, հանդիպում են բավական շատ բարձրաքանդակ տեսարաններ»[70]: Հ. Օրբելին Խաչենում տեսել է 13 այդպիսի խաչքար, որոնցից երկուսը Գանձասարում են և ունեն կյանքից վերցված բավական ուշագրավ պատկերներ[71]:

Առանձին նշանակություն են ստանում ճարտարապետական փոքր միավորների՝ մատուռների կառուցումները: Հայտնիներն, անշուշտ, Գեղամյուրում Մխիթարի և Արևիկի կողմից 1263 թ. կանգնեցրած և Կարմրաշենի XIII դ. եռանկյունագմբեթ քանդակազարդ մատուռներն են. ավելի ուշ՝ ձեռագրերի գեղարվեստական հարդարանքի քննության ընթացքում առիթ կունենանք անդրադառնալու այդ հուշարձաններին:

Ճարտարապետական փոքր ծավալների ու քանդակագործության մասին խոսելուց հետո, մենք ընթերցողի ուշադրությունն ուղղում ենք դեկորատիվ-կիրառական արվեստի մարզին: Արցախ-Ուտիքում նյութական մշակույթի այդ կարգի հուշարձանները ևս բավարար զարգացում են ստացել: Մասնագիտական շրջաններին քաջ հայտնի է Հասան-Ջալալին պատկանող դաշույնի բռնակը հետևյալ մակագրությամբ՝ «Հասան-Ջալալ իշխան Խաչենո»: Բռնակը հանգամանորեն ուսումնասիրել է Հ. Օրբելին[72]:

Կենցաղային բազմաթիվ պատկերաքանդակներ են հանդիպում Արցախ-Ուտիքի միջնադարյան տապանաքարերի վրա: Դրանք ուշադրություն են գրավում ոչ միայն իրենց ճանաչողական նշանակությամբ (արտացոլում են տեղական ազգաբնակչության զբաղմունքը, ծեսերը, տարազը և այլն), այլ՝ նկատելի չափով պատկերացում տալիս քարգործ վարպետների գեղագիտական ճաշակի ու նախասիրությունների մասին[73]:

Արցախի մշակութային ընդհանուր միջավայրի հետ կարելի է կապել նաև «Խոտակերաց սուրբ Նշանի» 1300 թ. հայտնի մասնատուփը: Գ. Հովսեփյանը նշել է, որ այն «յուր հնութեամբ միակն է արևելեան Հայաստանի ոսկերչական նման գործերից, չհաշվելով Կիլիկյան շրջանի մի քանի ուրիշ մնացորդները, ուստի և՝ շատ արժեքավոր հայ մանր արվեստի պատմության համար»[74]: Արցախն ու Սյունիքը մշակութային, երբեմն նաև՝ քաղաքական առումով միմյանցից խստորեն սահմանազատված չեն եղել: Այս հարևան նահանգներն ունեին տնտեսական և մշակութային բազմազան փոխհարաբերություններ: Խոտակերաց մասնատուփի պատվիրատու իշխան Էաչիի հայրը՝ Ամիր Հասանը, սերում է Խաչենի տերերի և Զաքարյանների ընտանիքներից:

Պետք է ենթադրել, որ մանր արվեստի մի այլ հոյակապ նմուշ է եղել նաև «Թարգմանչաց» ավետարանի (Մատենադարան, ձեռ. № 2743) համար 1301 թ. Գրիգոր իշխանի պատվիրած ոսկեզարդ արծաթե մեծ կազմը, որի մասին ձեռագրի հիշատակարանում կարդում ենք. «... և այր մեծ իշխան Գրիգոր զարդարեալ պճնէ զսա ոսկւով և արծաթով ի յիշատակ հոգւոյ սուրբ ամուսնոյն իւրոյ Ասփային...: Պճնեալ շքեղացոյց և զսուրբ աւետարանս ոսկենկար կազմածով»: Կան նաև պաշտամունքային բնույթի կիրառական առարկաներ (բուրվառներ, խաչեր, անոթներ, մասնատուփեր...), բայց ստորև կանդրադառնանք դեկորատիվ-կիրառական արվեստի մի բնագավառի, որին վերաբերող հայ իրականության մեջ հայտնի հնագույն տեղեկությունները կապվում են Արցախի հետ: Խոսքը վերաբերում է նկարազարդ ծածկոցների ու

թյուն կոչվելու իրավունքին հավակնող ամենատարրական՝ պատմականության և պատմական հիմքի պահանջի հետ, ակնհայտ միտումով կեղծել ու խեղաթյուրել են բոլոր փաստերը: (Давуд Ахундов, Мурад Ахундов, Культовая символика и картина мира, запечатленная на храмах и стелах кавказской Албании, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983).

70 И. А. Орбели, Бытовые рельефы на хаченских камнях XII — XIII веков («Избранные труды», с. 196).

71 Տես նույն տեղում, էջ 199:

72 Այս բռնակի և ընդհանրապես Արցախ-Խաչենի դեկորատիվ-կիրառական արվեստի մասին տես Հ. Օրբելու արժեքավոր հետազոտությունները. Нефритовая кинжальная рукоять с армянской надписью; Асан Джалал князь Хаченский («Изб. труды, ст. 135 — 174):

73 Այդ մասին տես՝ И. А. Орбели, Бытовые рельефы, с. 196 — 203

74 Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., հ. Ա. էջ 189:



ա. Նոր Վարագա ս. Նշան վանքի որմնաքանդակները (13-րդ դ.)

վարագույրների պատրաստման նուրբ ու դժվարին արվեստին:

Ընդհանրապես, հնագույն ժամանակներից պահպանվել են տեղեկություններ, որոնց համաձայն Արցախ-Ուտիքի տարածքում, ի թիվս տնտեսության այլ ճյուղերի, բարձր զարգացման էին հասել նաև գյուղատնտեսությունն ու արհեստագործությունը: Մովսես Կաղանկատվացին հաղորդում է, որ այստեղ կարելի էր տեսնել «ազգի-ազգի արուեստագործաց, որք զգիտութիւն ոսկէծնութեան և արծաթահալութեան և երկաթահալութեան և պղնձագործութեան ունէին[75]»: Բ. Ուլուբաբյանը հավաքել է այս հարցին վերաբերող հետաքրքիր տեղեկություններ, որոնցից մեկն էլ հետևյալն է. «Արաբական աղբյուրները հիացմունքով են խոսում Հայոց արևելից կողմանց արհեստագործության արտադրանքի մասին: Նրանց արտադրած պաստառների ու գորգերի, որդան կարմիրի, ծածկոցների ու ներկերի նման ոչինչ չկա», — գրել է X դ. արաբ մատենագիր Ալ-Մաքսուդդասին[76]:

Ինչպես տեսնում ենք, դեռևս X դ. արաբները հիացել են Արցախում պատրաստված պաստառներով, ծածկոցներով ու գորգերով: Ժողովրդական արհեստների այդ սովորույթները հարատևել են մինչև մեր օրերը:

Վարագույրների պատրաստման արհեստով է զբաղվել Հաթերքի Վախթանգ իշխանի կինը՝ Արզու-

[75] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 267:

[76] Բ. Ուլուբաբյան, Նույն տեղում:

Խաթունը, Քուրդ իշխանի աղջիկը: Կիրակոս Գանձակեցին հիացմունքով է նկարագրում այդ բարեպաշտ տիկնոջ ձեռագործները. «...Զարմանալի տեսողաց, — գրում է պատմիչը, — ի մազոյ այծից կակղագունաց՝ ներկեալ պէսպէս և զանազան, գործ քանդակակերպ և նկարեալ պատկերօք, ճշգրտագոյն հանուածովք՝ տնօրինականօք փրկչին և այլ սրբոց, որ հիացուցանէր զտեսողսն. և որք տեսանէին, օրհնութիւն տային Աստուծոյ, որ ետ կանանց իմաստութիւն ոստայնանկութեան և հանճար նկարակերտութեան...»[77]: Պատմիչը նկատի ունի իշխանուհու և նրա աղջիկների գործած չորս վարագույրները, որոնք նվիրվել են Նոր Գետիկի, Հաղպատի, Մակարա և Դադի վանքերին: Ինչպես Լեոն է գրում. «Տաղանդավոր արվեստագետուհին քանքարաթագույց մեկը չէր և մենք նրան տեսնում ենք այդ վարագույրները հրաշակերտելիս իր աղջիկների հետ, որոնց ինքն էր դաստիարակել, գուցե ուրիշ աշակերտների հետ միասին»[78]:

Նման մի ուրիշ պատմություն կապվում է Վախթանգ Տանգիկի կնոջ՝ իշխանուհի Խորիշահի անվան հետ: Պատմիչը գրում է. «Այլ և բարեպաշտուհի մայր սորա, յետ մահուան առն իւրոյ Վախթանկայ, զոր Տոնկիկն կոչէին, կարգաւորեաց զերեսին որդիսն իւր զՋալալն և զՋաքարէ և զԻւանէ, չոգաւ նա ի սուրբ քաղաքն Երուսաղէմ և զամս բազումս անդ կացեալ մեծաւ ճգնութեամբ՝ զարմացուցանէր զամենայն տեսողսն և զլսողսն, քանզի ծախեալ զամենայն գոյս իւր՝ զոր ունէր, յաղքատս և ի կարօտեալս՝ նման Հեղինէի, կնոջն Աբգարու, և ինքն ձեռագործաւ իւրով կերակրէր...»[79]:

Այսպես, ուրեմն, խորանների վարագույրներ[80] և մանր ձեռագործ պատրաստելը տարածված զբաղմունք է եղել Արցախում և մեծ զարգացման է հասել: Այդ արհեստով զբաղվել են ոչ միայն հասարակ կանայք, այլև իշխանական միջավայրում, հենց իշխանուհիներն ու նրանց ընտանիքների անդամները:

———

[77] Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, Երևան, 1961, էջ 215:

[78] Լեո, Պատմություն Ղարաբաղի հայոց թեմական հոգևոր դպրոցի, Թիֆլիս, 1914, էջ 48:

[79] Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն..., էջ 268:

[80] Այդ եղանակով պատրաստված վարագույրները Ֆրանսիայում XVII դ. Գոբելեն եղբայրների անունով կոչվեցին «գոբելեն»:

ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Մշակութային կյանքի այդ վերելքի պայմաններում լայն ընդգրկում էր ստացել նաև որմնանկարչության արվեստը: Եթե բացառենք Հայաստանի հյուսիսային շրջանների որմնանկարներով հարուստ մի քանի եկեղեցիները՝ Ախթալա, Քոբայր, Հաղպատ, Անի, ապա կարելի է ասել, որ XIII դ. Հայաստանի ոչ մի նահանգում եկեղեցական որմնանկարչությունը այդչափ լայն կիրառում չգտավ և նկատելի հետք չթողեց, որքան Արցախ-Ուտիքում:

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Դադի վանքի գլխավոր եկեղեցու որմնանկարները, որոնք այսօր մասամբ ավերված են, և նրանց մասին շատ թե քիչ ամբողջական պատկերացում կարելի է կազմել միայն ականատեսների հուշագրությունների օգնությամբ[81]: Մեսրոպ Մագիստրոսը գրում է, որ այդ եկեղեցու հարավային որմի վրա Աստվածամոր պատկերն էր, ձեռքերի վրա՝ խաչազարդ ուրար: Նրա հայացքը սևեռված է եղել կենտրոնում նստած (հավանաբար՝ Ամենակալի) կերպարին: Այնտեղ կան նաև մեկ հրեշտակ և մի քանի այլ կերպարներ, որոնց ով լինելը Մ. Տեր-Մովսեսյանը դժվարացել է որոշել: Ապա գիտնականը մանրամասն նկարագրում է «Ծննդյան» տեսարանը և նրա մոտ պատկերված մյուս թեմաները: 1960 թ. Դադի եկեղեցին այցելեց արվեստաբանների առաջին խումբը Լ. Ա. Դուռնովոյի գլխավորությամբ: Մոտիկից ծանոթանալով որմնանկարներին, Լ. Ա. Դուռնովոն այն կարծիքը հայտնեց, որ դրանք նկարվել են եկեղեցու 1312 թ. նորոգման ժամանակ[82]: Եկեղեցու հարավային պատի վրա Լ. Ա. Դուռնովոն նկատում է հայկական միջավայրում հազվադեպ հանդիպող «Հիսուսի կողմից թագը և Մարիամի կողմից ամֆորան Նիկողայոս հրաշագործին վերադարձնելու» թեման: Հյուսիսային պատի վրա ս. Ստեփանոսի քարկոծման տեսարանն է[83]:

Վերջին տարիներին այդ եկեղեցում կատարած լուսանկարումները մեզ հնարավորություն տվեցին տեսնելու նաև Հիսուսի պատկերը. նա աջով օրհնում է իր դիմաց կանգնած մի բարձրաստիճան հոգևորականի. վերջինս ձեռքը պարզել է դեպի Հիսուսը: Մի

———

[81] Մ. Տեր-Մովսեսյան, Հայկական երեք մեծ վանքերի՝ Տաթևի, Հաղարծնի և Դադի եկեղեցիները և վանական շինությունները, էջ 87:

[82] Л. А. Дурново, Очерки изобразительного исскусства средневековой Армении, М., 1979, с. 153 — 154.

[83] Լ. Ա. Դուռնովո, նշվ. աշխ., էջ 153:



բ. Նոր Գետիկ, Գրիգոր լուսավորիչ եկեղեցու գլխավոր մուտքը և Պողոսի խաչքարը (13-րդ դ.)

ուրիշ լուսանկարի մեջ աջ կողմում զանազանվում են մի խումբ մարդիկ՝ առանց լուսապսակների (թվում է թե աշխարհիկ անձնավորություններ են): Նրանք կարծես դիմում են դիմացը նստած կերպարին, որի ով լինելը դժվար է որոշել: Վերևում հրեշտակների խումբն է[84]:

Այստեղ նկարիչ-վարպետը որմնանկարների պատկերա-գաղափարական և գեղարվեստական խնդիրները լուծել է զուգահեռաբար: Գծերի բարեձև կառուցվածքը և գույների հանգիստ բնույթը կոթողայինտեկտոնիկ տպավորություն է հաղորդում կերպարներին:

Որմնանկարչության նմուշներ են պահպանվել նաև Արագածորի փոքրիկ եկեղեցում: Այստեղ աբսիդում՝ հյուսիսից դեպի հարավ, ըստ Լ. Ա. Դուռնովոյի նկարագրության, պատկերված են երկու տաճար, մեկը՝ ուղիղ պատերով, մյուսը՝ կոր: Լ. Ա. Դուռնովոն գրում է, որ այդ ժամանակ մեզանում «պետք է որ գոյություն ունենային ինչ-որ որոշակի տաճարներ պաշտելու հատուկ պատճառներ, որպեսզի դրանց պատկերները փոխարինեին առանձին սրբերի և առաքյալների պատկերներին»[85]

Հետաքրքրական որմնանկարներ կան նաև Իջևանի շրջանի ս. Առաքելոց վանքում: Լ. Դուռնովոն դրանք վերագրում է XIV դարին: Շատ ուշագրավ է այս ոչ մեծ տաճարի հյուսիսային պատի վրայի պատկերը՝ ձոխ հագնված ավատատերն իր որդու հետ[86]: Այստեղ ձևերի չափավոր այլափոխումն ու գծային էքսպրեսիան, չնայած մեղմ տոնայնությանը՝ գլխավորապես խուլ շագանակագույնն ու հողականաչը, որոնք ստեպ-ստեպ աշխուժացվում են սպիտակին տվող օխրայով, շատ տպավորիչ են դարձնում կերպարները:

Արցախ-Ուտիքի մյուս նշանավոր հուշարձանը, որի որմերը ծածկված են եղել նկարներով, Կիրանց վանքն է: Այդ եկեղեցու որմնանկարներին առաջինն անդրադարձել է Մ. Բարխուդարյանցը: Նկարագրելով եկեղեցու ներսը, նա գրում է. «Բարձրում նկարված են սրբոց պատկերներ, բայց ոչ հայկական ճաշակով և ոճով, այլ հունական. սակայն պատկերների ստորոտում կան հայերեն գրեր...»[87]: Վկայակոչելով Մ. Բարխուդարյանցին, նույն բանը կրկնում է նաև Գարեգին Հովսեփյանը[88]:

Թբիլիսիում հիմնադրված՝ Կովկասի պատմագիտական ինստիտուտը 1920-ական թթ. մի քանի անգամ գիտական հատուկ արշավախումբ է ուղարկել Հայաստան՝ ուսումնասիրելու Կիրանց եկեղեցու որմնանկարները: 1926 թ. արշավախումբը ղեկավարում էր Ս. Վ. Տեր-Ավետիսյանը: Նրա հաշվետվության մեջ կարդում ենք. «Կիրանց ձորում մի շարք այլ հուշարձանների մեջ առանձնանում է հատկապես աղյուսից պատրաստված եկեղեցին: Եկեղեցու որմերը ծածկված են նկարներով, որոնք ունեն վրացական մակագրություններ»: Ս. Վ. Տեր-Ավետիսյանի կարծիքով վանքը կառուցվել է XIII դ. ոչ ուշ՝ հայ քաղկեդոնականների համար: Եկեղեցու թմբուկը դրսից ծածկված է գույնզգույն կիսաղյուսների հարուստ խճանկարով, որն իր ոճով ու տեխնիկայով շատ մոտ է XII — XIII դդ. իսլամական հուշարձաններին: Կիրանց եկեղեցին ամենացայտուն օրինակներից է Անդրկովկասի այն հուշարձանների, որոնց մեջ խաչաձևվում են տեղեկան

---

[84] Դադի վանքին և նրա որմնանկարներին Բ. Ուլուբաբյանն անդրադարձել է երկու առանձին հոդվածներում՝ «Խաչենի հին մշակույթի պատմության մի էջ» («Խորհրդային արվեստ», 1971, № 8, էջ 46 — 49) և «Դադի կամ Խութա վանքը» («Էջմիածին», էջ 62 — 72):

[85] Լ. Ա. Դուռնովո, նշվ. աշխ., էջ 153:

[86] Լ. Ա. Դուռնովո, նշվ. աշխ., էջ 154:

[87] Մ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 380:

[88] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Ա, էջ 171, ծ. 3:



գ. Գեոմյուրի (Գոմոց) և Կարմրաշենի (Ազիզբեկով) խաչքար-մատուռները (13-րդ դ.)

քրիստոնեական և իսլամական, այս դեպքում՝ պարսկական, շինարարական-կառուցողական հնարանքների ու տեխնիկայի տարրերը»[89]:

1929 թ. արշավախմբի հաշվետվության մեջ գրված է. «Այդ քրիստոնեա,քաղկեդոնական հուշարձանի որմնանկարները սխեմաների, պատկերագրական առանձնահատկությունների, ինչպես նաև ոճի ու տեխնիկայի առումով պատմա-գեղարվեստական մեծ հետաքրքրություն ունեն:

XII — XIII դդ. արևմտաեվրոպական քարե պորտալների քանդակաձևերին հակվող, բայց և միանգամայն ուրույն առանձնահատկություններ ունեցող այդ որմնանկարների ոճը կրում է հայկական, վրացական և իսլամական նախշամոտիվների խառնածին կընիքը»[90]: Հայկական ազգային այդ արվեստի կապակցությամբ միանգամայն տեղին է հնչում Ն. Մառի խոսքը. «Լեզվի և գրության ընտրությունը (տվյալ դեպքում — Հ. Հ.) որոշվում է միջազգային, քաղաքական և տնտեսական տարբեր պայմաններով, և զգուշավորությունը պահանջում է ամբողջովին չհեն-

---

[89] Бюллетень Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, АН СССР, №1 — 3, Тифлис, 1928, с. 18 (Отчетное сообщение, доложенное в КИАИ 7. XII 1926 г.).

[90] Бюллетень КИАИ АН СССР, №5, 1929, с. 29.



դ. Անվանաթերթ Մատթեոսի, «Թարգմանչաց» ավետարան, 1232 թ. մատ., ձեռ. 2743

վել նրանց վկայություններին, երբ բանը վերաբերում է հայկական ազգային ավանդույթներին ու հայկական խոսքի ներքին գնահատությանը, հայկական իշխող շրջանի՝ XIII — XIV դդ. Անիի տոհմիկ ազնվականության ինտիմ կյանքում նրանց դերին»[91]: Լ. Դուռնովոն նկատելի կապ է տեսնում Կիրանց վանքի որմնանկարների, Անիի Բախտագեղի եկեղեցու, Հաղպատի և Քոբայրի որմնանկարների միջև և այդ բոլորն ընդգրկում է մշակութային մի միջավայրի մեջ, որը հատկանշվում է հունա-քաղկեդոնական արվեստի ազդեցությամբ[92]:

Ընդհանրապես Արցախի որմնանկարչության արվեստին հատկանշական են դառնում կոթողայնությունն ու վերացականության տարրերի օրգանական համակցումը կենդանի ու մարդկային զգացողության հետ: Եվ դրա հետ մեկտեղ պատկերագրական ու ոճական միասնությունը թույլ են տալիս խոսելու այդ ռեգիոնի գեղարվեստական միանգամայն ուրույն ֆենոմենի մասին:

Գիտական ճշմարտացի այս խորքի վրա միանգամայն մակերեսային ու անհիմն է հնչում Ն. Թիերիի հետևյալ պնդումը. «Կիրանց եկեղեցին պատկանում է վրացական կենտրոնագմբեթ այն հուշարձանների խմբին..., որ սերտորեն աղերսվում է Կինցիվիսի և Տիմոտեսուբանի հուշարձանների հետ». միաժամանակ նա եկեղեցու որմնանկարները հավատարիմ է համարում վրացական արվեստի ավանդույթներին[93]: Ն. Թիերիի հիմնովին սխալ այդ տեսակետը հայ միջնադարյան արվեստի՝ որպես բազմակողմանի ու բազմաբնույթ իրողության անտեսման հետևանք է. թեև սպասելի էր, որ արվեստաբան Ի. Դրամբյանի 1978 թ. «Քոբայրի որմնանկարները»[94] արժեքավոր և գիտական մակարդակով գրված աշխատությունից հետո պետք է շատ հարցեր իրենց իսկական տեղը գտնեին: Համենայն դեպս պետք է նկատել, որ ինչպես հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունը, այնպես էլ որմնանկարչությունը, ազգային ընդհանրությամբ հանդերձ, խմբավորվում են առանձին դըպրոցներում և ուղղություններում: Օրինակ, Վասպուրականում ստեղծված որմնանկարները (Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցի, ս. Հակոբի, ապա՝ Վարագա ս. Գևորգ զորավարի և այլն) իրենց ոճա-տիպական առանձնահատկություններով զանազանվում են Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում ստեղծված աշխատանքներից (Ախթալա, Քոբայր, Կիրանց և այլն): Այլ գծերով են հատկանշվում Տաթևի որմնանկարները (վաղ շրջանի ավանդույթի մասին էլ չխոսենք):

Յուրաքանչյուր հուշարձանի գիտական քննության հիմնական նախապայմանն այն ընդգրկող տարածքի, ժամանակի պատմա-քաղաքական հարաբերությունների, տիրապետող գաղափարական ու գեղագիտական նախասիրությունների լուսաբանումն է: Ն. Թիերին անտեսել է այդ հիմնականը, տուրք տալով մակերեսային համեմատությունների խոցելի եղանակին, որի կիրառմամբ մասնագետը կամա թե ակամա

---

91 Н. Марр, Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, Л., — М., 1934, с. 43

92 Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.

93 Николь Тьерри, Росписи церкви Киранц (IV Международный симпозиум по грузинскому искусству), Тбилиси, 1983, с. I.

94 И. Р. Дрампян, Фрески Кобайра, Ереван, 1978.

հուշարձանը թողնում է «օդից կախված» կամ հեշտությամբ օտարում ու դնում ազդեցությունների տակ: Արցախ-Ուտիքի հուշարձանները պետք է դիտել պատմա-մշակութային և ազգային ամբողջական համապատասխան միջավայրի մեջ. իսկ այդ միջավայրում կար քաղկեդոնական հայ բնակչություն, որն էլ ուներ իր գեղագիտական նախասիրություններն ու ճաշակը[95]:

Արցախ-Ուտիքի գեղանկարչական ավանդույթների (բայց ոչ բոլորովին հունա-քաղկեդոնական ազդեցության) հետ ենք կապում նաև Գեղարդի ս. Աստվածածին քարայրի մատուռի որմնանկարները, որոնք ըստ Գ. Հովսեփյանի կատարվել են 1257 թվականին: Ցավոք, այժմ նշմարվում են եզակի հետաքրքրություն ներկայացնող այդ որմնանկարների միայն հետքերը[96]. սակայն Գ. Հովսեփյանի «Խաղբակյանքի...» մեջ արտատպված մեկ հատիկ լուսանկարը[97] հնարավորություն է տալիս ինչ-որ չափով գաղափար կազմելու որմնանկարի նախնական բնույթի մասին:

Վերջացնելով մեր խոսքը որմնանկարչության մասին, պետք է ավելացնենք նաև, որ Արցախ-Ուտիքի մի քանի այլ եկեղեցիներում ևս (օրինակ, Հաղարծնի ս. Գրիգորում) հայտնաբերվել են ոչնչացված որմնանկարների բեկորներ:

[95] Հնկառակ պարագայում ուսումնասիրողները կընկնեն հակասական ու դժվարին դրության մեջ: Եվ միթե վերջինիս արտահայտությունը չէ Ն. Թիերիի հետևյալ եզրակացությունը. «Դժվար է որոշել այդ բավական վնասված որմնանկարների ոճը: Թվում է դրանք եղել են բարձր որակի և հնարավոր է որ կապվեն Վարձիայի, Կինցվիսիի և Տիմոտեսուբանիի որմնանկարների հետ, թեև Կիրանցի որմնանկարների գրաֆիկ մեկնաբանությունները ավելի շատ հակվում են XII դարին»: Ըստ էության XIII դ. վրացական արվեստում չգտնելով ամուր և անմիջական զուգորդություններ, Ն. Թիերին արհեստական ելք է փնտրում և հայացքը հառում XII դարին:

[96] Այդ մնացորդները որոշ պատկերացում են տալիս նաև գունաշարի մասին:

[97] Տես՝ Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., (բ. հրատարակություն), Անթիլիաս, 1969, էջ 52, պատկեր 31:

ՁԵՌԱԳԻՐ-ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ

Քաղաքական-տնտեսական համեմատաբար կայուն վիճակը և հոգևոր կյանքի ու նյութական մշակույթի զարթոնքը ոչ միայն նպաստում, այլ ուղեկցվում են ձեռագիր-մատյանների ընդօրինակման ու պատկերազարդման աշխատանքների աշխուժացմամբ: Մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանում Արցախում և Ուտիքում գրական ու պատմա-փիլիսոփայական բնույթի մատյաններից [98] բացի ընդօրինակվել են նաև կրոնական բովանդակություն ունեցող ձեռագրեր՝ Աստվածաշունչ, Ավետարան, Ճաշոց, Ճառընտիր, Սաղմոս, Նարեկ և այլն, որոնք, որպես կարգ, նկարազարդված են: Գրեթե բոլոր նշանավոր վանքերն ունեցել են պատկերազարդ մատյաններ, էլ չենք խոսում իշխանական տոհմերի սեփականություն հանդիսացած ձեռագրերի մասին, որոնք իրենց շքեղությամբ թե պաշտամունքի առարկա էին և թե թանկարժեք գույք:

Պահպանված ձեռագիր-մատյանների հիշատակարանային տվյալներով XII — XIV դդ. Արցախ-Ուտիքի տարածքում գործել են երեք-չորս տասնյակ գրչակենտրոններ, որոնք նաև ստեղծագործական սերտ կապեր ունեին Սյունիքի մշակույթի ու գրչության կենտրոնների հետ: Դրանցից առավել խոշորներում ընդօրինակվել է 100-ից ավելի ձեռագիր-մատյան:

Նշանավոր կենտրոններից մեկը Հայոց Արևելից կողմանց կաթողիկոսանիստ **Գանձասարն** էր. այստեղ ընդօրինակված և մեզ հասած (կամ պահպանված) ձեռագրերը համեմատաբար ուշ շրջանից են (XV — XVIII դդ.), բայց սրանց հիշատակարանների հաղորդումները ցույց են տալիս, որ այդ ձեռագրերը XIII — XIV դդ. Գանձասարում ծավալված գրչական բուռն գործունեության շարունակությունն ու ավանդույթի հարատևման արդյունքն են: Հմուտ ձեռագրագետ Օ. Եգանյանը գրում է. «Որպես կաթողիկոսական նստավայր և գրչության արվեստի կենտրոն, Գանձասարի վանքը ժամանակին ունեցել է նաև իր գրչա-

[98] Գիտենք, օրինակ, որ Մխիթար Գոշի «Դատաստանագրքի» անդրանիկ տարբերակներից մեկը (այժմ՝ Վենետիկի Մխիթարյանների մատենադարանի ձեռ. № 1237) նվիրվել է Վախթանգ իշխանին հետևյալ մակագրությամբ. «Տէր Աստուած վայելել տացէ Աստուածասէր եւ բարեպաշտ իշխանաց իշխանին Վախտանկայ՝ որդւոյ Հասանա ի կամս իւր զԳիրս դատաստանի անսխալ ուղղութեամբ վարել զպատուիրանսն սորին» (Մխիթար Գոշ, Գիրք դատաստանի, աշխատասիրությամբ Խոսրով Թորոսյանի, Երևան, 1975, էջ ԼԸ):



Ե. «Համբարձում», Ջրաբերդի վանքի անկյունաքարերից (12—13-րդ դդ.)

տունն ու գրչագիր մատյանների հավաքածուն»[99]:

XIII դ. Վանական վարդապետի ջանքերով հիմնադրվել է Խորանաշատի գրչության կենտրոնը: Այս րաբունապետի երկերի մեծ մասը («Պատմութիւն», «Մեկնութիւն Յոբայ», «Հարցմունք և պատասխանիքս», «Յաղագս տարեմտին...» և այլն) ստեղծվել են հենց այդ կենտրոնում:

XIII դ. առաջին տասնամյակներից այդտեղ ընդօրինակված մի շարք ձեռագրեր պահպանվում են Մատենադարանում. ժողովածու, 1223 թ., գրիչ՝ Ստեփանոս Աղթամարցի (№ 2101), Ավետարան, 1224 թ., կազմող՝ Ալեքսանոս աբեղա (№ 4823), ժողովածու, 1252 թ., գրիչ՝ Գրիգոր քահանա (№2273), ժողովածու, 1255 թ., գրիչ՝ Գրիգորիս, ժողովածու, 1266 թ., գրիչ՝ Սարգիս (№ 5452), Նարեկացի, Մատյան ողբերգության, 1283 թ., գրիչ՝ Մարտիրոս (№ 1563): Ինչպես երևում է, Խորանաշատում XIII դ. գործել է շնորհալի գրիչների ու մանրանկարիչների մի ամբողջ խումբ[100]: Ասենք նաև, որ XVI դ. Խորանաշատում նորոգվել է 1474 թ. Բասենում գրված և ներկա աշխատության համար մեծ հետաքրքրություն ունեցող Մատ. № 6319 ձեռագիրը. այստեղ էլ ձեռագրին կցվել է ինքնատիպ մանրանկարների մի տետր, որին հանգամանորեն կանդրադառնանք իր տեղում:

Նշանավոր գրչակենտրոն է եղել նաև 989 թ. հիմնադրված **Թարգմանչաց վանքը:** Թեև վանքի գրատան և առկա ձեռագրերի մասին եղած փաստերը վերաբերում են XVIII — XIX դարերին, սակայն հիմքեր կան ենթադրելու, որ այստեղ ևս XIII դ. եղել է գրչության արհեստանոց: Այդ հիմքերից մեկը Ս. Ջալալյանցի հետևյալ հաղորդումն է. «եղեալ են ի սմա բազում երևելի ձեռագիր մատեանք, բայց յանզգուշութենէ բնակեալ միաբանից յանշարժութեան մնացեալ՝ մատնեալ են ապականութեան, և ապա թաղեալ են ի սիրտ երկրի ի նշան մեծի յարգանաց ըստ ռամկական մտաց նոցա»[101]: Ասենք նաև, որ վաղուց ի վեր Թարգմանչաց վանքում է գտնվել 1232 թ. նկարազարդված հայտնի ավետարանը (Մատ. № 2743), որն այդ վանքի անունով էլ կոչվել է «Թարգմանչաց»[102]:

Միջնադարյան Հայաստանի հոգևոր, կրթական և մշակութային խոշոր կենտրոններից մեկն էլ եղել է **Գոշավանքը** (Նոր Գետիկ): Այն անվանվել է՝ վարժարան, վարժապետարան, համալսարան, ճեմարան: Այնտեղ ուսումնասիրվել են նաև օտար լեզուներ (հունարեն, լատիներեն), քերականություն, փիլիսոփայություն, երաժշտություն, նկարչություն և, իհարկե, գրչության արվեստ:

Գոշավանքում ստեղծվել ու պահվել են բազմաթիվ ձեռագրեր: Վանքի համալիրի մեջ կա նաև երկհարկանի գրատուն (Մատենադարան — ըստ Կիրակոս Գանձակեցու, առաջին հարկը կառուցվել է Մարտիրոս վանահոր օրոք՝ մինչև 1241 թվականը, իսկ երկրորդն ավելացվել է հետագայում՝ 1291 թ.): «Հաղպատ-Սա-

---

[99] Օ. Ս. Եգանյան, Գանձասարի հայերեն ձեռագրերի հավաքածուն («Էջմիածին», 1971, Դ, էջ 59 — 62):

[100] Տես՝ Խորանաշատի գրչության դպրոց (Ա. Մաթևոսյան), ՀՍՀ, 5, Երևան, 1979, էջ 86:

[101] Ս. Ջալալեանց, Ճանապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան, հ. Ա, էջ 168 — 169:

[102] Ենթադրում ենք, որ ձեռագիրը այս վանքում էլ նորոգվել է և հավելվել որոշ մանրանկարներով: Թարգմանչաց վանքի ձեռագրական հավաքածուի մասին ամփոփ տեղեկություններ տես՝ Օ Եգանյան, Թարգմանչաց վանքի հայերեն ձեռագրերը. «Էջմիածին», 1971, Ե, էջ 57 — 58:



գ. Արհեստավորներ, խաչքար Քարագլուխ գյուղում (13-րդ դ.)

նաhին կամաց-կամաց սկսան նսեմանալ նոր Արևելքի արշալույսին: — գրում է Հ. Ոսկյանը: — Գոնե ԺԳ դարու առաջին կեսին մեծ նշանակություն կը ստանան Գետկայ եւ Խորանաշատի մենաստանները, որոնց մեջ Մխիթար Գոշ եւ անոր աշակերտը Վանական գիտութեան նոր շարժում մը յառաջ կը բերեն: Արդեամբք ալ դարուս մեր նշանաւորագոյն դէմքերը՝ Վանական, Վարդան, Կիրակոս, Մաղաքիա աբեղայ... կը հանդիսանան այս դպրոցներու ծնունդները, որոնք այնպես մեծ դեր կը խաղան դարուս գրական բեմին վրա»[103]:

Մեզ հայտնի է Գոշավանքում 1273 թ. Մխիթար գրչի գրած հավաքածուն[104]: Նույն գրչատանը 1309 թ. ընդօրինակվել է մի այլ ժողովածու, որն այժմ գտնվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանում (ձեռ. №3931): Ավելի շատ են հանդիպում XIV, XV և XVI դդ. Գոշավանքում ընդօրինակված ձեռագրերը: Ենթադրում ենք, որ սույն աշխատության III գլխում քննված ձեռագրերից մեկ-երկուսը ևս կարող են լինել Գոշավանքի գրչատան արգասիքներնից. այդ ձեռագրերի հիշատակարաններում նշված ս. Աստվածածին,՝ ս. Գրիգոր Լուսավորիչ և ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցիների համալիրը կա նաև Գոշավանքում:

Գրչության նշանակալի արհեստանոց է գործել **Երից մանկանց** վանքում: Որպես ճարտարապետական համալիր այն նշանավոր չէ, բայց մի կարճ ժամանակ եղել է կաթողիկոսանիստ: Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահպանվում է 1214 թ. այդտեղ ընդօրինակված մի Մաշտոց (№ 8139), որի գրիչը Ղազար վարդապետն է: Այս վանքում ձեռագրեր ավելի հաճախ ընդօրինակվել են XV, XVI և XVII դարերում: (Մատ. №№ 1505, 2928, 3446 և այլն):

Մեծ թվով ձեռեգրեր են հասել նաև **Ծարի ս. Աստ-**

---

[103] Հ. Ոսկյան, Հովհաննես Վանական և իր դպրոցը, էջ 1:
[104] Հ. Ոսկյան, Արցախի վանքերը, էջ 200:

վածածնի կամ Գետամիջի վանքից: Այդ գողտրիկ մենաստանը հայտնի է եղել իր վանական և կրթական հաստատությամբ: Այնտեղ ընդօրինակված ձեռագրերից մեկի հիշատակարանում նշված է. «Յաստուածաշէն երկիրս ծար կոչեցելոյ, ի վանս Գետամէջ, ընդ հովանեաւ Սուրբ Աստուածածնիս...»[105]: Այս գրչակենտրոնում նույնպես աշխատանքները լայն ծավալ են ստացել հատկապես XV, XVI և XVII դարերում:

Խոշոր գրչակենտրոններ են եղել նաև **Գանձակում:** Մատենադարանում պահպանվում են այստեղ գրված 30-ից ավելի ձեռագիր (կրկին՝ հիմնականում XV, XVI, XVII դարերից): **Շուշիից** մեզ է հասել 20, **Զակամա** երկրից՝ 35, **Շամախուց**՝ 15 ձեռագիր, ավելի փոքր թվով՝ նաև **Գտչա վանքից, Ամարասից, Թեղասեռից:** Ընդ որում, այդ կենտրոններից մի քանիսը եղել են ոչ միայն գրչության օջախներ, այլև ունեցել են իրենց ձեռագրական ոչ փոքրաթիվ հավաքածուները: Օ. Եգանյանը հոդված-հաղորդումների մի ամբողջ շար է նվիրել Արցախի և Ուտիքի կենտրոնների ձեռագրական հավաքածուներին[106]:

Արցախում գտնված մատյանների մասին հետաքրքրական տեղեկություններ են հաղորդում պատմական սկզբնաղբյուրները, վիմական արձանագրությունները, ինչպես նաև ձեռագրերի գրչության և հետագա հիշատակարանները:

Այսպես, օրինակ, հայտնի է, որ Ջալալադ-Դինի ասպատակությունների ժամանակ Վանական վարդապետն իր աշակերտների և շրջակա վայրերի բնակիչների հետ միասին պատսպարվում է Տավուշ բերդի դիմաց գտնվող իր քարայր-դպրոցում: Վանականի հետ էր նաև նրա աշակերտ Կիրակոս Գանձակեցին, որն էլ պատմում է, թե ինչպես պաշարվածներին ընկճելուց հետո թաթարները նրանց տանում են «... ի փոքրագոյն աղբիւր մի, որ կայր ի մէջ վանիցն ... Եւ ի վաղիւ անդր հանին զմեզ ի գլուխ վանիցն ի բարձրաւանդակ տեղի ինչ և խուզեալ առին, որ ինչ կայր առ ումեք, որ պիտոյ էր նոցա. և որ ինչ յայրի անդ էր, և որ ինչ սպասք էր եկեղեցւոյն կամ շուրջառ, կամ այլ անօթ ինչ, կամ խաչ արծաթի, և երկու **Աւետարանս** ընդելուզեալ արծաթով, զայն ետուն ցվարդապետն, զոր յետոյ առին ի մէնջ»[107]: Ինչպես տեսնում ենք Վանական վարդապետի մոտ եղել է արծաթապատ կազմով երկու ընտիր **ավետարան**, և բացի այդ, նաև եկեղեցական սպասքներ, շուրջառներ, անոթներ և արծաթյա խաչեր:

Մեկ այլ օրինակ. Հասան I-ի կին Դոփը իր թողած արձանագրություններից մեկում գրում է. «Ի թուին ՈՀԴ (1225) ես Դօփս, դուստր Սարգսի, քոյր Զաքարէի և Իւանէի, շինեցի զգաւիթս և մատուռս և տուի **Աւետարան** և զՅանկաքակուց երկրին և յԱկուռինայ զիմ, մատաղիս իմ հոգւոյս...»[108]:

Պռոշ իշխանի 1244 թ. արձանագրությունում ևս խոսվում է նվիրատված ձեռագրերի ու սպասքների մասին. «... Ես Պռոշ որդի իշխանին Վասակայ յուսով միաբանեցայ Կոշիկ անապատոյ, տվի խաչ, Աւետարան, Տօնապատճառ...»[109]:

Գանձասարի վանքի գավթի 1261 թ. արձանագրությունից տեղեկանում ենք, որ Հասան-Ջալալի որդի Աթաբակն այդ եկեղեցուն նվիրել է մի ավետարան.«Դարձեալ ես՝ Աթաբակս, ընծայեցի յաւժարութեամբ **ոսկետուփ Աւետարան...»**[110]: Փոքր-ինչ ավելի վաղ գրված մի այլ արձանագրության մեջ կարդում ենք. «Ես Հասան՝ որդի Վաղթանկայ, թոռն մեծի Սմբատայ թագաւորազին, միաբանեցաք սուրբ ուխտիս եւ ետու պատուական Աւետարան եւ Տաւնական...»[111]:

Կոստանդին Բարձրբերդցի կաթողիկոսը Վերին Խաչենի հոգևոր կենտրոն Խաթրավանքին, ինչպես նաև Ուտիքի մի շարք վանքերի պարբերաբար գրչագիր ավետարաններ է տվել: Մեծարժեք նվիրատվություններով հայտնի են եղել Հասան-Ջալալը և նրա կինը: Հասան-Ջալալի մշակութանպաստ գործունեությունը դրսևորվել է ոչ միայն նրանով, որ եկեղեցիներ է կառուցել ու վերանորոգել, խաչքարեր կանգնեցրել, այլև՝ ձեռք բերել գրչագիր-մատյաններ ու դրանք նվիրաբերել հայրենի վանքերին[112]:

Այդ կարգի փաստերի թիվը կարելի է ավելացնել. կարծում ենք, սակայն, թվարկվածներն էլ բավա-

---

[105] Հ. Ոսկյան, Արցախի վանքերը, էջ 10:

[106] Մեսրոպ արքեպս. Սմբատյանցի «Նկարագիր Շամախւոյ թեմի» գրքում հիշատակված ձեռագրերը («էջմիածին», 1970, Ա, էջ 45 — 48), Մեծ Բանանց գյուղի (Արցախ, Գարդման գավառ) ս. Լուսավորիչ եկեղեցու հայերեն ձեռագրերի հավաքածուն («էջմիածին», 1970, ԺԲ, էջ 52 — 53), Գետաշենի Ավագ սուրբ Նշան մատուռի հայերեն ձեռագրերը (Արցախ, Գարդման գավառ), («էջմիածին», 1971, Թ, 54 — 55), Սարգիս արքեպս. Ջալալեանցի «Ճանապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան» գրքում հիշատակված ձեռագրերը՝ Վարագավանք, Թարգմանչաց, Գետաշեն, Ծար և այլն («էջմիածին», 1972, Ե, էջ 60 — 63):

[107] Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, էջ 247:

[108] Հ. Եպս. Շախխաթունեանց, Ստորագրութիւն կաթուղիկէ Էջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, Բ, էջ 363:

[109] Հ. Ոսկյան, Արցախի վանքերը, էջ 79:

[110] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչենի իշխանությունը..., էջ 180:

[111] Բ. Ուլուբաբյան, նշվ. աշխ., էջ 151:

[112] Բ. Ուլուբաբյան, նշվ. աշխ., էջ 176:

կան են համոզվելու համար, որ պատմական Արցախ-Ուտիքում եղել են գրչության բազմաթիվ օջախներ և XIII — XVI դդ. այս նահանգների մշակութային կյանքում գրչագիր-մատյանների ընդօրինակությունն ու պատկերազարդումը չափազանց հարգի էր:

Այնուամենայնիվ, կա նաև առաջին հայացքից անհարիր թվացող մի իրողություն, չնայած նշված բազմաթիվ գրչակենտրոններին ու ընդօրինակված ձեռագրերին, XIII — XIV դդ. Արցախ-Ուտիքից մեզ հասած նկարազարդ մատյանների թիվը մեծ չէ, եթե չասենք փոքր է: Այդ քանակը չի կարող համեմատվել նույն տարածքում ստեղծված հարուստ մատենագիտական ժառանգության, ճարտարապետական կոթողների և մշակույթի մյուս ասպարեզների հուշարձանների բազմաթիվ լինելու փաստի հետ: Այս անհամամասնությունը առավել ցայտուն է դառնում, երբ նկատի ենք ունենում հայկական մանրանկարչության մյուս դպրոցներից (Սյունիք, Վասպուրական, Կիլիկիա, Ղրիմ և այլն) հասած ձեռագրական ժառանգության մեծ քանակը[113]:

Ինչո՞վ բացատրել դա. միայն ժամանակի խռովահույզ արհավիրքներո՞վ, կորուստներով կամ հաճախակի կրկնվող կողոպուտներո՞վ: Այդ ամենը, իրոք, եղել է. բայց սրանք համահայկական երևույթներ էին և հատուկ էին Հայաստանի բոլոր գավառներին ու հայ մանրանկարչության բոլոր դպրոցներին. բոլորի համար ճակատագիրը՝ հայ ժողովրդի ճակատագիրը, նույնն էր: Հատկապես ներկա դարի առաջին տասնամյակների ընթացքում թե Արևմտյան և թե Արևելյան Հայաստանում ոչնչացան տասնյակ հազարավոր հայերեն ձեռագրական հուշարձաններ: Որոշ վայրերում (ասենք՝ Վասպուրականում կամ Կիլիկիայում) ավերածություններն աննախադեպ չափեր ընդունեցին, թեև Արցախի կորուստներն էլ դրանց չէին զիջում իրենց չափերով: Այստեղ կա մի նուրբ երևույթ, որը, մեր համոզմամբ, որոշ դեր ունեցել է վերոհիշյալ հակասության առաջացման համար՝ խոչընդոտել է Արցախում և Ուտիքում պատկերազարդ մատյանների ստեղծման գործին: Այդ երևույթը հետևյալն է. Հայոց Արևելից կողմանց իշխանները տարբեր առիթներով (հաճախ օտար նվաճողների նկատմամբ իրենց վասալական պարտականությունները կատարելիս՝ նրանց արշավանքներին մասնակցելիս) լինում էին Հայոց երկրի ամենահեռավոր նահանգներում, պատերազմական թոհուբոհի մեջ, հիմնականում ճակատամարտից անմիջապես հետո, նվաճողներից դրամով գնում էին նրանց կողոպտած հայերեն ձեռագիր մատյանները, որոնք այդուհետև փրկվում էին կորստից ու ոչնչացումից:

Իրենց փրկագնած մատյանները հայրենի նահանգ բերելուց հետո, Արցախի իշխաններն ու զինվորականներն այդ ձեռագրերը մեծ մասամբ նվիրում էին իրենց տիրույթների համբավավոր վանքերին ու եկեղեցիներին, իսկ երբեմն պահում իրենց պալատներում ու տներում և դարձնում տոհմական սրբություն-սեփականությունը: Սա, իհարկե, թե ինքնին և թե ընդհանուր առմամբ չափազանց դրական երևույթ էր, բայց, մեր կարծիքով, այս եկամուտ մատյանների գոյությունն արդեն նվազեցնում էր նոր ձեռագրերի պատվիրման և ստեղծման համար արվելիք ծախսումները: Տեսնենք, թե արցախեցի իշխանների փրկագնած մատյանների մասին ինչ են պատմում աղբյուրները:

Հասանի և Դոփի որդի Գրիգոր իշխանը Բաչունոյինի բանակի կազմում բռնությամբ տարվել էր մասնակցելու Արևմտյան Հայաստանի նվաճման համար մղվող **մարտերին**[114]: Գրիգորը սրտի կսկիծով պատմում է, թե ինչպես մոնղոլները գրաված բնակավայրում ստորացուցիչ ձևով առուծախ էին անում՝ իրենց ստիպյալ զինակից հայերին էին վաճառում նրանց գերված ազգականներին՝ հայ իշխաններին ու հոգևորականներին, նրանց ունեցվածքը: Իր գնումների մասին խոսելիս Գրիգոր իշխանը, ի թիվս այլ իրերի, հիշատակում է նաև ձեռագիր-մատյաններ. «... զսպաս սրբութեան, զնշանս տէրունական և զտառս Աստուածային... բերաք... ի տէրութիւնս մեր զծաղկալից բուրաստան զԱւագ Տաւնականն և միւս այլ Տէրունական... զԱվետարանն և զաջն սրբոյն Ստեփաննոսի, զոր ի քաղաքէն Կարնու բերաք...»[115]:

Ղիաս-Էդդին սուլթանի դեմ մոնղոլների ձեռնարկած երկրորդ արշավանքին ևս վերջիններիս կազմում մասնակցում էին ոչ քիչ թվով խաչենցի հայեր: Մոնղոլների այդ բանակը 1243 թ. գրավեց Երզնկան, Կե-

---

[113] Մինչդեռ Արցախ-Ուտիքի XIII դ. սոցիալ-մշակութային կյանքի վերելքը կարելի է համեմատել Կիլիկիայի հետ:

[114] Նվաճելով Հայաստանի հյուսիս-արևելյան նահանգները, մոնղոլները հպատակներին ստիպում էին ոչ միայն հարկեր վճարել, այլև իրենց զորքերի հետ մասնակցել նոր ձեռնարկվող պատերազմներին. «Հայ իշխանները, — գրում է Բ. Ուլուբաբյանը, — որոնք իրենց հայրենիքը մոնղոլներից պաշտպանելու համար զենք ու զորք չէին հանել, հիմա նույն մոնղոլների հրամանի ներքո էին դրել ստվար զորամասեր, որոնք՝ տուն ու տեղից կտրված, գործիք էին դարձել մոնղոլ ասպատակիչների ձեռքին» (Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 193):

[115] Մատենադարան, ձեռ. № 7347, թ. 343բ:



է. Հատված «Մուտքը Երուսաղեմ» նկարից, Ավետարան 1237 թ. (Չիկագոյի համալսարան, № 949)

սարիան, Սեբաստիան, Տիվրիկը և փոքրասիական այլ քաղաքներ:

Կիրակոս Գանձակեցին նկարագրում է, թե ինչպես մոնղոլները քրիստոնյանեյին էին վաճառում նրանց սուրբ գրքերը, ապա՝ ավելացնում. «Եւ նոցա խնդութեամբ առեալ, սփռէին յիւրաքանչիւր գաւառս, բաշխելով եկեղեցիս և ի վանօրայս»[116]: Ընդ որում, որպես ձեռագրեր փրկագնողների Կիրակոսը հիշատակում է Զաքարիա ամիրսպասալարին, նրա հարազատներ Ավագին ու Շահնշահին, Վահրամի որդի Աղբուղային և Գրիգոր Խաչենցուն (Ծարա իշխանության տերը):

Արևմտյան Հայաստանի, Կիլիկիայի, երբեմն նաև Արևելյան Հայաստանի հոգևոր կենտրոններում ընտեղծված շատ ձեռագրեր Արցախ էին գալիս ոչ միայն փրկագնման ուղիով. հաճախ ոչ արցախեցի գործիչներն իրենց պատվիրած ձեռագրերը նվիրում էին Արցախի և Ուտիքի հոգևոր կենտրոններին, որոնք սկսում էին հարստանալ Հայաստանի նշանավոր այլ կենտրոններում ստեղծված գրչագիր արժեքներով: Մ. Բարխուդարյանցի «Արցախ» գրքում մանրամասն տեղեկություններ կան XIX դ. վերջին այս նահանգի եկեղեցիներում պահպանված ձեռագրերի քանակի մասին: Գանձակ քաղաքի ս. Հովհաննես եկեղեցում կար տասնմեկ ձեռագիր, նույն քաղաքի ս. Լուսավորչի եկեղեցում՝ վեց, ս. Աստվածածնի եկեղեցում՝ երեք: Վարանդա տարբեր եկեղեցիներ ունեցել են քսան ձեռագիր-մատյան: Շուշի քաղաքում հիշատակված է տասներեք ձեռագիր, Մեղրեցվոց ս. Ստեփանոս եկեղեցում՝ չորս, Վաճառ գյուղաքաղաքում՝ երկու, Գետաշենի Ավագ ս. Նշան վանքում՝ հինգ, Աբլահ գյուղում՝ չորս, Մեծ Բանանց գյուղում՝ տասներեք, Թարգմանչաց վանքում՝ չորս և այլն: Այդ կենտրոններից առավել խոշորները (օրինակ՝ Գանձասարը) ունեցել են ձեռագրերի ու եկեղեցական սպասքների նշանակալի հավաքածուներ[117]:

Թվարկենք հայ գրչության և մանրանկարչության մի խումբ մեծարժեք ձեռագրեր, որոնք տարբեր ժամանակներում բերվել են պատմական Արցախ և իրենց հետագա «կյանքով» կապվել տեղի մշակութային միջավայրի հետ:

1. Հնագույն ձեռագիրը Մեծշեն գյուղի ավետարանն է (909 թ.): Մագաղաթյա այդ մատյանը Գ. Հովսեփյանը Ղարաբաղից իր ձեռքով բերել է Էջմիածին[118] (Մատենադարան, ձեռ. № 6202):

2. Դիզակ գավառի Յոր գյուղի 1040 թ. ավետարանի հատակտորը[119]:

3. XI դ. «Բեգյունց» հայտնի Ավետարանը, որը երկար ժամանակ գտնվել է Ջրաբերդի գավառի Թալիշ գյուղում: (այժմ՝ Մատենադարան, ձեռ. № 10099): Այս ձեռագրի հիշատակարանը հաղորդում է. «Զաստուածափառ և զաշխարհիալույս սուրբ Աւետարանս որ ձեռաւք Հասանայ Ուզին որդոյ բերաւ ի Կեսարիոյ և Նոյն Հասանայն և ամուսին Ելթի և պարծանաց. որդիք իւր Հասըմբեր և Սասնայ ետուն զսա յիւրեանց

———————

[116] Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն..., էջ 279 — 280 (տես այդ մասին նաև Բ. Ուլուբաբյան, Խաչենի..., էջ 231):

[117] Օ. Եգանյան, Գանձասարի հայերեն ձեռագրերի հավաքածուն («Էջմիածին», 1971, Դ, էջ 59 — 62):

[118] Գ. Հովսեփյան, Հիշատակարանք ձեռագրաց, Ա, Անթիլիաս, 1951, էջ 105 — 108: Տես՝ նաև Հ. Թոփճյան, Ցուցակ ձեռագրաց Խաչիկ վարդապետի, Ա, Էջմիածին, 1898, 28:

[119] Հիշատակարանք ձեռագրաց, եր. 221, նաև՝ Գ. Հովսեփյան, Գրչության արվեստը Հին Հայոց մեջ Գ. Վայոցձոր, 1919, պ. 8:

տապանատունս որ էին տեղւոյս իշխանք զտուն Շիրանշահանց Դաւթի ձեռաւք ի վանս Եղիշէի և հաստատի սմա բանիւն Աստուծոյ... թիւն Հայոց էր ՉԺԵ...»: Ինչպես տեսնում ենք, XI դ. այդ ձեռագիրը 1272 թ. առաջ Կեսարիայից է բերվել այստեղ[120]:

4. Գանձակ քաղաքի ս. Հովհաննեսի եկեղեցում մինչև 1895 թ. գտնվելիս է եղել կաշեկազմ մագաղաթե մեծադիր մի ոչ ամբողջական ավետարան (հավանաբար XI դար), որի մասին Մ. Բարխուդարյանցը գրել է. «ամբողջապէս գրուած է գլխատառերով, որոնց ձևերն ապացոյց են հեռաւոր հնութեան»[121]:

5. Հոռմկլայում 1166 թ. Առաքել եպիսկոպոսի պատվերով ընդօրինակված Ավետարանը (Մատենադարան, ձեռ. № 7347): Այդտեղ կա 1244 թ. մի հիշատակագրություն. «... Ես՝ Գրիգոր, որդի Հասանայ և Դոփին, քուերորդի սպարապետացն Հայոց և Վրաց՝ Զաքարիայի և Իւանէի... եւ զաւետարանն և զաջն սրբոյն Ստեփանոսի, զոր ի քաղաքէն Կարնու բերաք ի և տուաք ի բնիկ հայրենական սուրբ ուխտս մեր Խադայի վանիցս»[122]: Այդ ընտիր ձեռագիրը ևս, «Բեգյունց» ավետարանի նման, բերվել է Արևմտյան Հայաստանից:

6. Գանձակի ս. Հովհաննես եկեղեցում գտնված մի ավետարան, որ 1283 թ. Սկևռայում գրվել էր Ստեփանոս քահանայի ձեռքով[123] (այժմ՝ Մատենադարանի ձեռ. № 6764):

7. Հաղպատում ընդօրինակված ու նկարազարդված 1207 թ. (Մատենադարան, ձեռ. № 194) ավետարանը, որը 1332 թ. նվիրվել է պատմական Արցախի Դաստակերտ գյուղի (Թարթառ գետի վրա) եկեղեցուն[124]:

8. Այս նույն եկեղեցում է գտնվել նաև 1294 թ. Դրազարկում ընդօրինակված մի ավետարան. «Գրեցաւ լուսազարդեալ Աւետարանս... յանապատիս Դրազարկ կոչեցեալ... ի թուիս ՉԽԳ... Արդ, գրեաց զերեք Աւետարանն սուրբ և պատուական հայրն մեր և վարդապետ Թորոս փիլիսոփայն..., իսկ զմիւս ևս Աւետարանն՝ զգլուխն զսուրբ Աստուածաբանն Յովհաննէս գրեաց Յովհան գրիչ...»[125]:

9. 1314 թ. Ակներից Գլաձոր եկած Պողոս վարդապետը Տարսայիճ Օրբելյանի և Մինա-խաթունի թոռան՝ «լուսաբողբոջ մանուկ» Տարսայիճի պատվերով ընդօրինակել է մի ավետարան, որը որոշ տարիներ անց դարձել է Գանձասարի վանքի սեփականությունը[126] (այժմ նրա 8 թերթը Մատենադարանում է՝ ձեռ. № 9150):

Այս թվարկումը կարելի է երկար շարունակել, բայց, չշեղվելով մեր հիմնական խնդրից, անդրադառնանք գեղարվեստական-մանրանկարչական իսկապես բացառիկ արժեք ունեցող միայն մի քանի ձեռագրի:

Առաջինը 1211 թ. ընդօրինակված «Հաղպատի» նշանավոր ավետարանն է. հմուտ ձեռագրագետ Ա. Մաթևոսյանը եզրակացնում է, որ այն նկարազարդվել է Անիի մշակութային միջավայրում՝ (նկարիչ Մարգարեի ձեռքով): Գրիչն է Հակոբը, կազմողը՝ Աբրահամը, ստացողը՝ Սահակ կրոնավորը: Ընդօրինակությունից և նկարազարդումից 12 տարի անց ձեռագիրը տեղափոխվել է պատմական Արցախ և դարձել Գանձակի շրջանի Գետաշեն գյուղի եկեղեցու սեփականությունը:

Արցախ-Ուտիքի մշակութային միջավայրում է հանգրվանել նաև Չիկագոյի (ԱՄՆ) համալսարանի մատենադարանի № 949 (XIII դ. սկիզբ, նախկինում եղել է Ռաֆայել Սթոռայի սեփականությունը) հայերեն ձեռագիր ավետարանը[127], որի ամենավաղ հիշատակարանը 1237 թ. է և վերաբերում է ձեռագրի ստացողներին. «Եւ արդ, անսպառ կտակս և զգանձս անկողոպտելի, զանճառ երկինս, որ բարձեալ ունի զՏէրն բոլորից, մեք՝ Գրիգոր և Վարդան հարազատք՝ տրուպ և նուաստ քահանայք, ըստ ձեւ տեսակի կրաւնաւորք գոլով, ստացաք զընդիրս առաւել քան զամենայն ինչս պատուականս ձեռաց մարդկան ձգտելոց՝ զսուրբ Աւետարանս, բազում խերեւէշիւք ըստ կարեաց մերում, յորս եմք տեղեակալ ի գլուխ սահ-

---

[120] Մ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 226 — 227: Մանրամասն այս ձեռագրի մասին տես՝ Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 237 — 238, 343 — 344.

Т. А. Измайлова, Художественное убранство армянской рукописи 1033 г. («Вестник Матенадарана», №5, Ереван 1960, с. 239 — 277).

[121] Մ. Բարխուդարյանց, նշվ աշխ., էջ 40:

[122] Գ. Հովսեփյան, Հիշատակարանք Ա, էջ 957 — 958, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Ա, էջ 20: Բ. Ուլուբաբյան, նշվ. աշխ., էջ 155, 230 — 232:

[123] Մ. Բարխուդարյանց, նշվ. աշխ., էջ 39:

[124] Գ. Հովսեփյան, նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Ա, էջ 71:

[125] Մ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 41:

[126] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Բ, էջ 221. տես նաև նույնի՝ «Потомство Тарсаича Орбеляна и Мина Хатуны, С. Петербург, 1913, с. 233 — 235.

[127] Գ. Հովսեփյան, Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 919 — 928: Նույնի Նյութեր և ուսումնասիրություններ բ, Նյու Յորք, 1943, էջ 45 — 59: S. Der-Nersessian, Etudes Byzantines et Armeniennes: Byzantine and Armenian studies, i. I, Louvain, 1973. p. 18 — 51, t. II fiq. 63. Ի դեպ, Ս. Տեր-Ներսեսյանն այն կարծիքին է, որ Աբաս նկարիչը ստեղծագործել է Արցախում:

մանաց Խաչենոյ, ի սուրբ ուխտէն Գանձասար մենաստանէ...»[128]: Ձեռագիրը պատկանել է արցախցի իշխաններ Գրիգոր և Վարդան եղբայրներին, որոնք միաբանել, այսինքն՝ այն ընծայել են Գանձասարի ուխտին: Գարեգին Հովսեփյանը բանասիրական ու արվեստագիտական հանգամանալի քննության է ենթարկել այդ ձեռագիրը, պարզել նրա ընդօրինակման և նկարազարդման վայրը, նրա մեջ առկա տարբեր նկարիչների (Աբաս, Իգնատիոս, Հովսեփ) «ձեռք»-երը, ձեռագրի ստացողների ժամանակագրական հաջորդականությունն ու ինքնությունը: Այս մատյանը նույնպես ստեղծվել է Անի-Հոռոմոսի մշակութային միջավայրում և այնուհետև, ըստ պատվիրատուների կամքի, տեղափոխվել Արցախ: Մեծահմուտ գիտնականը կարծում է, որ բուն ձեռագիրն ընդօրինակվել է ավելի վաղ, քան գրվել է վերը վկայակոչված հիշատակարանը (1237 թ.):

Վերջին նշանավոր հուշարձանը, որը XIII դ. գտնըվում էր պատմական Արցախում, «Թարգմանչաց» ավետարանն է, 1232 թ. (№ 2743): Այս ընտիր մատյանը վաղուց է գրավել մասնագետների ուշադրությունը: Հայ մանրանկարչությանը նվիրված գրեթե բոլոր աշխատություններում նրան հատկացվում է իր պատշաճ տեղը: Երկար ժամանակ «Թարգմանչաց» ավետարանը համարվել է Սյունիք-Արցախ մշակութային միջավայրի արգասիք: Վերջին տարիներին, սակայն, այդ տեսակետը վիճարկվեց և ենթադրվեց, որ այն պատրաստի՝ նկարազարդ վիճակում Արցախ է բերվել Բարձր Հայքից[129]: Ձեռագրի գրիչը Տիրացուն է, նկարազարդումների հեղինակը՝ Գրիգորը, առաջին ստացողը՝ Հովհաննեսը, ժամանակը՝ 1232 թվական:

Սակայն ձեռագրում պահպանվել են նաև XIV դ. սկզբին գրված (ըստ ամենայնի երկրորդ ստացողի) ընդարձակ հիշատակարանները.[130] «... Ա՛րդ որպէս յամենայն դարու, նոյնպէս և ի մերս նուազեալ ժամանակիս յարոյց զքրիստոսասէր և զփառաւոր պարոնն զաւրհնեալն ի կանայս Ասփայ դուստր Տարսայիճին տեառն Սիւնեաց յազգէ Ուրպէլեանց, որ էր ամուսին մեծ և փառաւոր իշխանաց իշխանին պարոն Գրիգորին: Սա ամենայն բարեպաշտութեամբ զարդարեալ, զարդարեաց զանազան սպասուք և շինուածիւք զեկեղեցիս Հայաստանեաց, ստացաւ և սուրբ աւետարանս յարդար ընչից իւրոց և ընծայեաց ի սուրբ ուխտն Խադորի (Խաթրոյ) վանս... և ինքն կարճաւրեայ կենաւք փոխի մահուամբ յաշխարհէս առ Քրիստոս և դնի ի դամբանի ի նոյն ի վերասացեալ սուրբ ուխտն. իսկ ըստ մարմնոյ գլուխ նորին և այր մեծ իշխան Գրիգոր զարդարեալ պճնէ զսա ոսկւով և արծաթով ի յիշատակ հոգւոյ սուրբ ամուսնոյն իւրոյ Ասփային և...

Արդ, յայսմ ամի, որ էր թիւ ՉԿ. փոխեցաւ յաշխարհէս Ասփայն առ Քրիստոս և եդաւ ի շիրմի ի սուրբ ուխտն Խադարի վանս, վասնորոյ և մեծ պարոն Գրիգոր նուիրէ գերեզմանի նորա ընծայս յոլով, գեղորայս, այգիս և անդաստանս և զարդարէ զսուրբ ուխտն զանազան սպասուք և հանդերձիւք, ընդ որս **պճնեալ շքեղացոյց և զսուրբ աւետարանս ոսկենկար կազմածով** և շնորհեաց գերեզմանի նորա...»[131]:

Այստեղից էլ հենց ուրիշ հետևություններ են բխում՝ փոքր-ինչ բարդացնելով ձեռագրի նկարազարդման ժամանակի ու հեղինակի հարցի լուծումը[132]:

Այժմ մի քանի խոսք «Թարգմանչաց» ավետարանն Արցախ բերելու մասին: Լ. Զաքարյանն այդ տեղափոխությունը կապում է մոնղոլների 1242 թ. Արևմտյան Հայաստան կատարած արշավանքների և այդ նահանգների ազգաբնակչության արտագաղթի հետ: Նա գրում է. «Շատ հավանական է, որ պարոն Հովհաննեսի (ձեռագրի պատվիրատու — Հ. Հ.) որդիները տեղափոխվելով Արևելյան Հայաստան, իրենց հետ բերել են նաև իրենց գերդաստանին պատկանող ավետարանը, որը հետագայում, դեպքերի բերումով, անցել է Դոփյանների ձեռքը ու դարձել նրանց տոհմական սրբությունը»[133]: Բացառված չէ, որ դա այդպես էլ լիներ[134]: Բայց հնարավոր է մի այլ վարկած ևս. ավետարանի առաջին ստացող Հովհաննեսը

---

128 Գ. Հովսեփյան, Հիշատակարանք ձեռագրաց, Ա, էջ 921:

129 Լ. Զաքարյան, «Թարգմանչաց» ավետարանի մասին (Պատմա-բանասիրական հանդես, 1969, № 2, էջ 167—170): Л. Б. Чугасзян, Творчество армянского художника XIII века Григора Цахкоха (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения), Тбилиси, 1982.

130 Այս ձեռագրի մասին տես նաև Գ. Հովսեփյան, Թարգմանչաց ավետարանը, «Անահիտ», 1911, թ. 5—6, էջ 97:

131 Ձեռ. Մատ. № 2743, թ. 113բ, 183ա:

132 Արտաշես Մաթևոսյանը, ձեռագրի հանգամանալից քննությունից հետո, եկել է այն եզրակացության, որ «Թարգմանչաց» ավետարանը հետագայում է տեղափոխվել Արցախ, որտեղ և նկարազարդվել է (տես՝ Ա. Մաթևոսյան, «Թարգմանչաց ավետարանը» (ձեռագիր):

133 Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 168:

134 Չնայած փաստերը վկայում են, որ Ումեկյանները «դեպքերի բերումով» իրենց տոհմական հոգևոր մասունքը չէին զիջի մեկ այլ տոհմի: Պարոն Հովհաննեսի որդիները, տեղափոխվելով Հայաստան, իրենց հետ բերեցին մեծ արժեքներ և դրամական միջոցներ, որոնց շնորհիվ նրանք ձեռք են բերում լայնածավալ տիրույթներ, գյուղեր... ծավալում շինարարական լայն գործունեու-

թերևս ոչ մի առնչություն չունենա Արցախ գաղթած Ումեկյան տոհմի ներկայացուցիչների հետ, ուստի և ձեռագիրը գուցե այստեղ է բերվել մեկ այլ ճանապարհով: Այսպես. հայտնի է, որ «Թարգմանչաց» ավետարանի երկրորդ ստացող Գրիգորը, Դոփի որդին, Բաչու-Նոյինի բանակի կազմում դեռևս 1243 թ. մասնակցում է մոնղոլների կողմից Արևմտյան Հայաստանի նվաճման գործողություններին:

Ինչպես արդեն ցույց ենք տվել, արցախեցի իշխանները մոնղոլների ձեռքից ամեն կերպ փրկում էին ազգային մշակույթի հուշարձանները և դրանք բերում Արևելյան Հայաստան: Ահա Գրիգոր իշխանի վկայություններից մեկը. «Ես Գրիգոր... այլ սակաւանց ոմանց, զոր գնելով ի նոցանէ և զոր ձեռաւք մերովք թաքուցանելով, այլ և զսպաս սրբութեան՝ զնըշանս տէրունական և զտառս Աստուածային ոչ ձեռաւք մերովք առեալ յաւարի, այլ գնեալ ի նոցանէ բերաք ի սեփական տէրութիւնս մեր զծաղկալից բուրաստան զՍւագ Տաւնականն և միւս այլ Տէրունական... Եւ զԱւետարանն և զաջն սրբոյն Ստեփանոսի, զոր ի քաղաքէն Կարնո բերաք ի և տուաք ի բնիկ հայրենական սուրբ ուխտս մեր Խադայի վանիցս...»[135]:

Հնարավոր է, որ Գրիգորի փրկած ձեռագրերից մեկն էլ լիներ հենց «Թարգմանչաց» ավետարանը մանավանդ որ, ինչպես գիտենք, Գրիգորն այդ ձեռագիրը նվիրել է Խադա վանքին:

Բոլոր դեպքերում, կարծում ենք, որ «Թարգմանչաց» ավետարանն ընդօրինակվել է «Երզնկա-Թեոդոսուպոլիս» մշակութային միջավայրում, այնուհետև միայն բերվել պատմական Արցախ[136] և գուցե այստեղ որոշ լրացումներ կատարվել մանրանկարների մեջ:

Ամփոփենք. Պատմական Արցախ-Ուտիքը, սկսած XII դ. վերջերից, հատկապես XIII դարում, թևակոխում է մշակույթի զարգացման աննախընթաց մի շրջան: Այստեղ, ի թիվս գրականության, ճարտարապետության, որմնանկարչության ու քանդակի, ստեղծվում և հավաքվում են գրչագիր նկարազարդ մատյաններ: Վերջիններիս մեծ մասը բերվում էր Բարձր Հայքի կողմերից: Մասամբ այդ ճանապարհով պատմական Արցախ-Ուտիքի շատ վանքեր, առանձին կենտրոններ ու նշանավոր տոհմեր ունեցան ձեռագիր-մատյանների իրենց հարուստ հավաքածուն:

թյուն (տես այդ մասին՝ Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Ա, էջ 12: Կ. Կոստանյանց, Վիմական տարեգիր. Պետերբուրգ, 1913, էջ 121 և այլն): Ինչ վերաբերում է Մանազկերտից եկած վաճառական Ումեկին, ապա նա հսկայական կարողության տեր էր:

[135] Մատենադարան, ձեռ. № 7347, թ. 343 ա-բ:

[136] «Թարգմանչաց» ավետարանը վաղուց է դարձել մասնագետների ուշադրության առարկան. բայց այստեղ մենք հիշատակում ենք առավել կարևոր ուսումնասիրությունները. Ս. Ջալալյանց, Ճանապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան, Ա, էջ 167—168: Մ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 289—291: Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 883—886, Գ. Հովսեփյան, Թարգմանչաց Ավետարանը, համառոտ, տեղեկություններ Էջմիածնի մի քանի մանրանկարների մասին, «Անահիտ», 1911, թ. 5—6, էջ 97—102, Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, с. 32: Նույնի՝ «Հայկական մանրանկարչություն» Երևան, 1967, Լ. Զաքարյան, Թարգմանչաց ավետարանի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 2, էջ 167—170: Բ. Ուլուբաբյան, Խաչենի իշխանությունը X—XVI դարերում, էջ 318—319, «Թարգմանչաց» ավետարանը հատուկ ուսումնասիրության նյութ դարձավ արվեստաբան Լ. Ձուգասզյանի համար: Այդ ձեռագրին է նվիրված նրա դիսերտացիոն աշխատանքը «Творчество армянского художника XIII века Григора Цахкоха (автореферат). Բացի այս, առանձին հրատարակվել են Լ. Ձուգասզյանի հետևյալ հոդվածները. I. Стиль миниатюриста Григора и позднекомниновская живопись (II Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978) «Թարգմանչաց» ավետարանի «Դժոխքի ավերման» մանրանկարը (Բանբեր Երևանի համալսարանի, Երևան, 1979, № 1), նկարիչ Գրիգորի «Աստվածամոր վերափոխումն» մանրանկարը (Պատմա-բանասիրական հանդես, 1979, №4) և այլն:

Սույն աշխատանքը հրատարակչությունում էր, երբ լույս ընծայվեց Լ. Ձուգասզյանի «Գրիգոր Ծաղկող» գիրքը (1988 թ.)

ԳԼՈՒԽ Բ

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ XIII ԴԱՐՈՒՄ

ՎԱԽԹԱՆԳ-ՏԱՆԳԻԿԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ

(Մատենադարան, ձեռ. 378)

Նկարիչ՝ Թորոս

Մշակութային կյանքի՝ նախընթաց էջերում ներկայացված վերելքը և հատկապես վանքերին կից գրչության կենտրոնների ստեղծումն ու դրանց բուռն գործունեությունն աստիճանաբար հանգեցրեց մանրանկարչական արվեստի ծաղկման: Արդեն XIII դ. սկզբներից հայտնի են հիանալի պատկերազարդված մի քանի ձեռագիր-մատյաններ: Դրանցից մեկը Խոխանաբերդի իշխան Վախթանգ-Տանգիկի և նրա կին Խորիշահի[1] պատվիրած ավետարանն է՝ Արցախ-Ուտիքում ստեղծված և պահպանված ու մեզ հասած հնագույն նկարազարդ ձեռագիրը (Ձեռագիր աղբյուրների ցանկում՝ № 1):

Վախթանգ-Տանգիկը հայտնի է եղել իր մշակութասեր գործունեությամբ: Նրա անվամբ պահպանվել է նաև 1202 թ. մի խաչքար. «Ես Վախթանգ, որդի Հասանա, կանգնեցի զխաչս ի տապանի որդո իմոյ. աղաւթս յիշեցէք, թ. ՈԾԱ»[2]:

Վախթանգի անունից՝ գրիչ և ծաղկող Թորոսի ձեռքով գրված հիշատակարանում կարդում ենք. «Աստանաւր յանկ ելեալ կատարեցաւ հրաշապատում մատենիս այսորիկ սրբոյ Աւետարանիս, հրամանաւ եւ ծախիւք բարեսէր եւ աստուածահաճոյ առն Վախթանգա՝ որդոյ Հասանա որդւոյ Վախթանգա եւ քրիստոսասէր ամուսնոյ նորա Խորիշահի՝ դուստր մեծ սպարապետին Սարգսի: Արդ, ես՝ Վախթանգ եւ լծակից իմ Խորիշահ ըստ կամացն Աստուծոյ քաղաքավարեալ՝ ծնաք երիս ուստերս եւ երիս դստերս ժառանկ մարմնաւոր եւ յիշատակ հոգեւոր: Այսմ առաւել նախանձախնդիր եղեալ՝ բազում փափագանաւք եւ յաւժարութեամբ սրտից մերոց շինեցաք զեկեղեցիս եւ երեւելի սպասիւք զարդարեալ ներքո եւ արտաքո և հաստահեղուն հաւրինուածովք... Մեք կամեցաք գրել զանուանս մեր ի գիրն կենդանի՝ վստահ եղեալ ի մարդասիրութիւն Աստուծոյ: Զկենդանարար եւ զցանկալի ըզսուրբս զայն Աւետարան ետաք գրել բազում և զանազան դեղովք զարդարեալ զհամաբարբառս, և ոսկեղեղ գրով զառաջս աւետարաներոյն զարդարեալ և յիշատակ յաւիտենից լինել ի տան Տեառն և ի գաւիթս Աստուծոյ մերոյ... Արդ, ես՝ Վախթանգ եւ զուգակից իմ Խորիշահ ցանկացող եղաք սրբո Աւետարանիս»[3]:

Այս հիշատակարանն ըստ երևույթին թերի է (շարունակությունը կարող է կորած լինել, ձեռագրի վերջին թերթերն այլ մատյանի պահպանակ դարձնելու պատճառով), ուստի և գրչության թվական չունի. թվական չկա նաև նախընթաց թերթերին գրանցված հիշատակարանների մեջ[4]: Գ. Հովսեփյանը այս մատյանը թվագրել է 1212—1223 միջև[5], Մատենադարանի ձեռագրացուցակի հեղինակները՝ ԺԳ դ. (1261-ից առաջ)[6]: Բ. Ուլուբաբյանը, ելնելով պատմաբանասիրական փաստերից, ձեռագրի ընդօրինակման թվա-

---

[1] Հայ-վրացական միացյալ զորքերի գերագույն հրամանատար (ամիրսպասալար) Սարգիս Զաքարյանի դուստրն էր:

[2]. Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն..., էջ 141:

[3] Ձեռ. № 378, թ. 308աբ: Ձեռագրի վերջին չորս թերթերը (305—8) որպես պահպանակ դրված են եղել Մատենադարանի № 1508 Հայսմավուրքի մեջ. 1897 թ. Սահակ Ամտունին պարզել է այդ պահպանակները և վերադարձրել իրենց իսկական տեղը: Այս ձեռագրի մասին տես Մ. Բարխուդարյանց, Պատմություն Աղվանից, Ա, էջ 143, Գ. Հովսեփյան, Գրչության արվեստը, էջ 74—75, «Շողակաթ», էջ 198—199, Յիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 761—762, Հովսեփ Օրբելի «Избранные труды» с. 148:

[4] Ձեռ. № 378, թ. 2ա, 6ա, 9բ:

[5] Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 759—762:

[6] Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, Ա, Երևան, 1965, էջ 309:

կանն իրավացիորեն համարում է 1212-ը[7]:

Ձեռագրում կա հետագայի՝ 1261 թ. չափազանց ուշագրավ մի այլ հիշատակարան ևս, ուր Մանգու խանի արքունիք կատարած ուղևորությունից անմիջապես հետո Վախթանգի որդի Հասան-Ջալալը գրել է. «Ես Հասան-Ջալալ Դաւլայ... գնացի յարևելս առ արքայն նետողաց. եւ ի կողմն Հիւսուսոյ տոհմիւ... եւ յամեալ զամս հինգ, դարձա ի տուն... եւ ես եկեալ գտի զպայծառ տուն իմ լի սգով արտասուաւք անմխիթարելի. զի նա էր (իր ամուսին Մամքան — Հ. Հ.) ամենայն զաւրաց եւ հեծելոց նաեւ եկեղեցոյ և քահանաից սփոփիչ եւ մխիթարութիւն: Արդ ի թուին Հայոց ՉԺ (ետու) զսուրբ Աւետարանս ծաղկազարդ յիշատակ աստուածասէր տիկնոջն (Մամքանայ) ի մեր լուսաւորիչ սուրբ աթոռն Աղուանից ի հոգեւոր տէրն Ներսէս որ այժմ բարեհամբուրիւ ունի զաթոռն սուրբ...»[8]: Նույն թվականին էլ Հասան-Ջալալը նահատակվում է, զոհ դառնալով Արղունի հյուսած սադրանքներին[9]: Իսկ Վախթանգ-Տանգիկի ավետարանը հետագայում դառնում է խոխանաբերդցիների տոհմական սեփականությունը:

Որտեղ կարող էր ընդօրինակվել և նկարազարդվել այս ձեռագիրը. կարծում ենք, որ Վախթանգ-Տանգիկի պատվերը կարող է կատարված լինել, նրա աթոռանիստ Խոխանաբերդ ամրոցում կամ ամրոցից փոքր-ինչ հարավ գտնվող նրանց տոհմական վանքում:

Ձեռագրի գրիչ-ծաղկողը երիցս տալիս է իր անունը. «զԹորոս նուաստ գրիչ յիշեսջիք ի Քրիստոս», «Թորոս նկարիչ», «Քրիստոս Աստուած ողորմեա Թորոս գրչի, ամէն, և ծնողաց իւրոց և ազգականաց»[10]: Ո՞վ է այս Թորոս գրիչը և նկարիչը: Մենք աշխատեցինք գտնել նրա ստեղծած որևէ այլ ձեռագիր, որը կարող էր ընդլայնել մեր իմացությունները հայ գրքարվեստի այս հիանալի մշակի մասին, բայց XII դ. վերջի և XIII դ. սկզբի Թորոս անուն ունեցող գրիչներից ու ծաղկողներից որևէ մեկը մեր հեղինակի հետ չնույնացավ[11], ուստի և ստիպված ենք նրա արվեստի մասին դատել այս միակ ձեռագրի ու նրա նկարազարդումների ընձեռած նյութով:

Ձեռագիրն ունի տասը խորան, Մատթեոս, Մարկոս և Հովհաննես ավետարանիչների անվանաթերթերը, երկու ավետարանիչի դիմանկար, մեկ տերունական պատկեր և բավական ուշագրավ լուսանցազարդեր:

Արվեստաբան Ա. Ն. Սվիրինը իր «Հին Հայաստանի մանրանկարչությունը» գրքի հինգերորդ գլուխը («Կենտրոնական Հայաստանի XIII դ. գրքի արվեստը») սկսել է այս ձեռագրի գեղարվեստական ձևավորման համառոտ քննությամբ[12]: Այնուհետև Վախթանգի Ավետարանին տարբեր առիթներով անդրադարձել են Լ. Դուռնովոն, Է. Կորխմազյանն ու Ի. Դրամբյանը, որոնց առաջադրած դրույթներին կանդրադառնանք մանրանկարների ոճական առանձնահատկությունների լուսաբանման ընթացքում[13]:

Ձեռագրի նկարազարդումները

Խորաններ. 1բ-2ա թերթերի խորանազարդերի միջև տեղադրված է Կարպիանոսին ուղղված Եվսեբիոսի թղթի բնագիրը, որին հաջորդող ութ խորանների միջև համաբարբառային տասը կանոններն են: Որպես կարգ, հանդիպակաց էջերի խորանազարդերը կառուցվածքով նման են իրար: Քիվի հետ միասին գլխազարդերի բարձրությունը գրեթե հավասար է համաբարբառի աղյուսակադաշտին, այսինքն ամբողջ խորանը բաժանվում է երկու համաչափ հատվածների: Առանձին մանրամասերի՝ պատվանդան ծառայող հորիզոնական հիմքի, քիվի, խոյակների ու խարիսխների, ինչպես նաև գլխազարդը շրջանակող երիզների՝ կառուցվածքային ու գունային այս հավասարաչափության շնորհիվ խորաններն ընդհանուր տպավորությամբ ծանր են և ամուր:

---

[7] Որոշակիորեն հայտնի է, որ Վախթանգ-Տանգիկը մահացել է 1214 թվականին: Վերոբերյալ հիշատակարանում նա ասում է. «շինեցա զեկեղեցիս»: Ըստ Բ. Ուլուբաբյանի, վերջինս Մեծառանք գավառի եպիսկոպոսանիստ ս. Հակոբա վանքն է, որ կառուցվել է 1212 թ., ուրեմն և թե ձեռագիրը և թե Վախթանգի հիշատակարանը գրվել են նույն 1212 թվականին (մանրամասն տես Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 142 — 144):

[8] Ձեռ. № 378, թ. 8բ-9ա: Այս հիշատակարանը, ժամանակի պատմա-քաղաքական հարաբերությունների հյուսվածքի մեջ հանգամանորեն քննել է Հ. Օրբելին (տես՝ Асан Джалал, князь Хаченский, «Избранные труды»).

[9] Տես՝ Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն..., էջ 206 — 207:

[10] Ձեռ. № 378, թ. 2ա, 9բ, 258բ:

[11] Տես՝ Մատ. ձեռ. №№ 9026 (ԺԲ դ.), 9365 (1239 թ.) 5349 (ԺԳ ժ.) և այլն:

[12] А. Н. Свирин, Миниатюра древней Армении, М., 1939, с. 82: Ի դեպ, Ա. Սվիրինը ձեռագրի ընդօրինակման ժամանակը համարում է XII դ. վերջը կամ XIII դ. սկիզբը:

[13] Սույն ձեռագրի առանձին զարդամոտիվներ տեղ են գտել պրոֆ. Աս. Մնացականյանի «Հայկական զարդարվեստ» գրքում (Երևան, 1955): Աս. Մնացականյանը ևս այս մատյանը թվագրում է XII — XIII դդ. (էջ 620):

Եվսեբիոսի թուղթը պարունակող խորանների (էջ 1բ-2ա) գլխազարդերն ամբողջովին ծածկված են եռակողմ ելուստներ ունեցող խորանարդիկներով: Դրանց կապույտը, կանաչը, դարչնագույնը և սպիտակը ստեղծում են գորգադաշտի աչք շոյող աշխույժ խաղ: Թրծված աղյուսի բաց-շագանակագույն լայն սյուները՝ կարմիր փայլփլուն ցոլքերով, հիշեցնում են ճարտարապետությունից եկող մարմարյա նախատիպերը: Կիսաշրջանաձև խարիսխներն ու խոյակները կազմված են բուսական զարդամոտիվներից:

Այս թերթերի ընդհանուր ծանր և հանդիսավոր տպավորությունը մասամբ աշխուժացված է արտանախշազարդերի շնորհիվ[14]: 1բ էջի գլխազարդի վրա պատկերված է վզիկներով միմյանց հյուսված երկու սիրամարգ: Եվսեբիոսի խորաններից ամեն մեկի ելուստի վրա կա մի սկիհ, վրան՝ փասիան հիշեցնող մի թռչուն (հնարավոր է սկիհը համարել յուղի անոթ, թռչունը՝ աղավնի. այս դեպքում պատկերը կարող է բացատրելի դառնալ), հիմքերի վրա կա մեկական պտղավորված նռան ծառ, որի բնին վզիկով փաթաթվել է փասիան հիշեցնող նույնանման մի այլ թռչուն: Հայտնի է, որ հատկապես վաղ միջնադարում՝ քրիստոնեական զարդաձևային համակարգի կազմավորման շրջանում խորանների արտանախշազարդերն ունեցել են խորհրդանշական իմաստ[15], բայց ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար մեծացել է դրանց արտաքին-գեղարվեստական կողմը (զարդային նշանակությունը):

Ասացինք, որ հանդիպակաց թերթերի խորանների նախշազարդերը միանման են: Այդպես են 3բ-4ա էջերը, որոնց գլխազարդի ներսում ամբողջ լայնությամբ ներգծված է եռատերևիկներից կազմված մի կամար: Եռատերևիկներ պարունակող ցանցկեն մանր վանդակազարդեր են նաև կամարի մեջ. վերջիններիս մուգ և բաց գույների դասավորությամբ կազմված է մեծ խաչապատկեր: Գեղեցիկ են գլխազարդի քառանկյան երիզները շրջանակող զարդամոտիվները, մանավանդ՝ թափանցիկ կապույտի գծագրումներով հելլենիստական ծագում ունեցողականթատերևները:

Բոլոր խորանները եռասյուն են: Վերջիններս միջին մասում ունեն զույգ պարանների խաչաձև հյուսվածք: Կիսաշրջանաձև սյունահիմքերը (խարիսխ) և սյունագլուխները (խոյակ) կազմված են ոճավոր տերևապատկերներից: Քիվերի (սյուների վրա ձգված գերանի) դրսի ելուստների վրա կրկին տեսնում ենք միակազմ ծալքերով տերևներ և նույն փասիանանման թռչունը: Գլխազարդերի վրա իրար հետ կռվի պատրաստված աքաղաղներ են:

5բ-6ա էջերի իրար ձայնակցող խորանների գլխամասերում տեղավորված են մի քանի խոշոր շրջանազարդեր ու կիսաշրջանազարդեր (Տխ. I)[16], որոնցից յուրաքանչյուրն ունի բուսական ու երկրաչափական տարբեր ձև ու դասավորություն: Այսպես, կենտրոնական շրջանակը հիշեցնում է մեզ արդեն ծանոթ անվաճաղային կառուցվածքը, որի ներսում մանուշակագույն և կանաչ նուրբ ցողունապատկերներն ավարտվում են փոքրիկ գալարներով: Մյուս շրջանակները ծածկված են տերևների ու ցողունների համաչափ **հյուսվածքներով, որոնք ամեն առանձին դեպքում ունեն ուրույն հորինվածք:**

Հաճելի են հատկապես մանուշակագույնի և թավշականաչի երանգները, որոնք ոսկե ֆոնի ու բծացոլքերի հետ խորանները դարձնում են ակնահաճո և տպավորիչ: Գլխազարդերի վերևներում սիրամարգեր են կամ կռվի պատրաստվող աքաղաղներ:

Այլ բնույթ է կրում 7բ-8ա էջերի հարդարանքը (Տխ. II) Խորանների հորիզոնական քիվից բարձրացող լայն կամարը ճակատում կազմում է առանձին կիսաշրջանակ, որի մեջ լայն և հավասար թևերով խաչ է: Ի տարբերություն նախորդ խորանների դեկորատիվ ու փոքր-ինչ ճոխ բնույթի, այստեղ ավելի շատ զգացվում է երփնագրային հակումը: Դա առավել ակներև է դրսևորվում կամարի ներսում պատկերված՝ վիշապների հետ պայքարող առյուծների գունային ուշագրավ մեկնաբանություն ունեցող թեմայում:

Վերջին զույգ խորանները (9բ-10ա) ևս տարբեր են նախորդներից: 9բ էջի գլխազարդի մուգ ֆոնի վրա ձեռագրի պատվիրատուի և նկարիչ Թորոսի մասին եղած հիշատակագրություն է: 10ա էջում՝ ձվածիր քառակողմ շրջանակի ներսում դասավորված են բազմերանգ ցողունահյուսվածքներ:

Նկարիչ Թորոսը առանձին դեպքերում գտնում է զարդամոտիվների ու գույների հետաքրքրական լուծումներ, բայց հիմնականում ապավինում է Սյունիքի, ապա նաև Շիրակ-Անի մշակութային կենտրոններում

---

[14] Կ. Նորդենֆալկը խորանների զարդերը բաժանում է երկու մասի՝ ներնախշազարդեր (Fulornamente) և արտանախշազարդեր (Besatrornamente). (տես՝ Վ. Հ. Ղազարյան, Սարգիս Պիծակ, Երևան, 1980, էջ 28):

[15] Այդ մասին տես՝ «Մեկնութիւն սուրբ Աւետարանին որ ըստ Մատթէի, արարեալ ի սրբոյն Ներսեսէ Շնորհալւոյն...», Կ. Պոլիս, 1825, «Մեկնութիւն սակս տասն խորանացն» և այլն:

[16] Այս խորաններն արտատպված են Ա. Սվիրինի վերոհիշյալ գրքում՝ էջ 83:



Տախ. I

ընդունված սովորույթներին, որոնք ունեն ազգային նկարագիր: Գրավիչ է հատկապես ականթի տերևներից կազմված նախշը: Վերջինս իր նախնական, ավելի վեհաշուք տեսքով հաճախ է օգտագործվել վաղ շրջանի հայկական մանրանկարներում (օրինակ, 989 թ. «Էջմիածնի ավետարանում». (Մատ. ձեռ. № 2374)[17]: Կիլիկյան մանրանկարիչները ևս շահախնդիր են եղել այդ «արիստոկրատական» զարդաձևի նկատմամբ: Օրինակ, Գրիգոր Մլիճեցու 1173 թ. Նարեկում (Մատ. № 1568) դրանով են զարդարված Նարեկացու դիմանկարների կամարաերիզները[18]: Թորոսը ականթազարդն օգտագործում է հիմնականում խորանագլուխները շրջանակող երիզների համար (էջ 3բ, 4ա, 5բ, 8ա), ինչպես նաև անվանաթերթերի քառանկյունազարդերում (էջ 11ա, 104ա, 259ա), որոնք արված են լուսավոր նուրբ կապույտով. մուգ ֆոնի վրա վերջինս ավելի հնչեղ է դառնում, ձեռք բերում մեղմ ու քնքուշ երանգներ:

Թորոսի սիրած մոտիվներից է նաև մանր խաչապատկեր զարդաշարը: Եվ ինչպես ականթազարդերը, սրանք ևս իրենց բաց երանգներով փայլփլում են կանաչի ու կապույտի մուգ ֆոնի վրա:

Քրիստոնեական արվեստի այս հնագույն զարդամոտիվը մեզանում իր առաջին դրսևորումներից մեկն ստացել է «Մողնու» XI դ. ավետարանում[19]: Ի դեպ,,- «Մողնու» ավետարանում հանդիպող մի այլ զարդամոտիվ՝ զույգ-պարանի խաչաձև օղակահյուսվածքը, Թորոս նկարիչն օգտագործել է գրեթե բոլոր խորանների գլխազարդերի անկյունավանդակներում: Ասենք, որ այս մոտիվը հաճախ է գործածվել նաև Արցախ-Ուտիքի ճարտարապետների կողմից:

Թորոսի խորաններում ամենից շատ հանդիպում են եռատերևիկներից ստեղծված զարդամոտիվները, որոնց ծագումը ևս գալիս է քրիստոնեական արվեստի խորքերից[20]: Այս հյուսվածքներից մեր նկարիչը ձևավորում է բազմաթիվ զարդախմբեր՝ սկսած մանր վանդակներից (էջ 3բ-4ա) մինչև խոշոր վարդյակները (էջ 5բ, 6ա, 7բ, 8ա):

Ամուր, մասամբ նույնիսկ ծանր կառուցվածք ունեցող խորանների վեհաշուք տպավորությանը նպաստում են հագեցած, թանձր գույները: Ամեն անգամ հանդիպակաց էջերում գերիշխող է գունային մի երանգ, որն, իհարկե, չի խաթարում ձեռագրի գունաշարի ամբողջական բնույթը: Այդ ընդհանրության մեջ հիմնականը մուգ թավշականաչն է և դարչնա-շագանակագույնը, որոնք զարմանալի համահնչունություն են ձեռք բերում սպիտակ խառնուրդով պայծառացված կապույտի և կարմիրի փայլփլող երանգների հետ: Իսկ ոսկու նուրբ ֆոնի առկայությունն այդ բոլորին հաղորդում է ազնիվ տեսք:

Մոտիվների ու գույների ընտրությամբ խորաններին լիովին հարազատ են անվանաթերթերի գլխազարդերը. Մատթեոս՝ 11ա. (Տխ. III), Մարկոս՝ 104ա, Հովհաննես՝ 259 ա[21]: Ա. Սվիրինը, դրանց արևելյան խիստ հետաքրքրական բնույթի հետ մեկտեղ, շեշտում է նաև արտակարգ վեհաշուք տպավորությունը[22]:

Թեև խորանների ու անվանաթերթերի այս ձևերը որևէ սկզբնատիպի որոշակի կրկնություն չեն, բայց ընդհանուր գծերով հիշեցնում են Բագրատունյաց մայրաքաղաք Անիի մշակութային միջավայրի ձեռագրերի հարդարանքը: Նշենք 1211 թ. «Հաղպատի» ավետարանը (Մատ. № 6288), որի խորանների հետ համահնչուն են կառուցվածքների փոքր-ինչ ծանր, բայց վեհաշուք տեսքը, որոշ զարդամոտիվներ, մուգ, ինչեղ գույների առկայությունը (թեև «Հաղպատի» ավետարանն ավելի է ծանրաբեռնված զարդամոտիվներով):

Թորոսի արվեստը նույն ձևով կարելի է զուգորդել նաև Անիի միջավայրի մեկ այլ նշանավոր դեմքի՝ Իգնատիոս նկարչի ստեղծագործությունների հետ[23]: Վերջինիս 1232 թ. Ավետարանի (Մատ. № 1519) երկու պատկերազարդ անվանաթերթերը կարծես նույ-

---

[17] Տես՝ Հայ ձեռագրային զարդանկարչություն, Երևան, 1979, տախտ. 3:

[18] Լ. Ռ. Ազարյան, Կիլիկյան մանրանկարչությունը XII — XIII դարերում, Երևան, 1964, նկ. 14, 15: Թվում է, որ այդ ընտիր զարդամոտիվը փառքի-պսակի արժեք կամ իմաստ է ունեցել: Այս դեպքում Մլիճեցու մոտ այն պատկերում է տաճարի կամարը, Նարեկացու խորանի լուսակամարը և այլն:

[19] «Մողնու» ավետարանը, իրավամբ, զարդամոտիվների մի ամբողջ հանրագիտարան է. այստեղ ինքնատիպ ձևերով արտահայտվել են քրիստոնեական արվեստից հայտնի գրեթե բոլոր զարդերը:

[20] Մեզ հետաքրքրող ձեռագրի եռատերևիկներն ու մի քանի այլ զարդամոտիվներ վերարտադրված են «Հայ ձեռագրային զարդանկարչություն» ալբոմում, տախտ. 38:

[21] Ղուկաս ավետարանչի նկարը չկա:

[22] А. Н. Свирин, Миниатюра древней Армении, с. 82.

[23] Վերջին հաշվով շատ բան որոշում էր և այն, որ այդ երկու տարածքները գտնվում էին Զաքարյանների քաղաքական հովանավորության տակ, բնականաբար նաև՝ գաղափարական ու մշակութային ընդհանուր մի միջավայրում: Որոշակի փաստեր կան այդ շրջանները իրար կապող սոցիալ-մշակութային փոխհարաբերությունների և դրանց ուղու մասին. Անի-Հավուց Թառ-Գեղարդ-Գեղարքունիք-Արցախ (տես Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ...Ա, էջ 16, Ղ. Ալիշան, Այրարատ, Վենետիկ, 1890 էջ 356):



Տախ. II

նությամբ կրկնված լինեն Թորոսի՝ մեզ հերաքրքրող ձեռագրում (անվաճաղային զարդեր և այլն): Գունաշարն էլ նույնն է՝ կազմված կանաչի, կապույտի և շագանակագույնի մուգ տոներից, որոնց պայծառ թըրթիռ են հաղորդում դեղինի, բաց վարդագույնի և ոսկե ֆոնի ցոլքերը: Այդ թերթերի կապակցությամբ Գ. Հովսեփյանը գրում է. «Իգնատիոսի արվեստը զուտ արևելյան բնույթ ունի, ազատ բյուզանդական ազդեցությունից և ավելի մոտ սասանյան և միջագետականարաբական ավանդներին»[24]:

Իգնատիոսի խորանների ընդհանուր կառուցվածքը՝ անվաճաղային ծանոթ մոտիվները, համաչափ դասավորված եռատերևիկների հյուսվածքները, կիսաշրջան խարիսխներն ու խոյակները (հար և նման Թորոս նկարչի աշխատանքներին), մեկ անգամ ևս վկայում են այդ վայրերում տարածում գտած ընդհանուր նախասիրությունների ու ճաշակի, գեղանկարչական նույն սկզբունքների կամ ուղղության առկայության մասին: Այդ խորանազարդերի ծագման կապակցությամբ Գ. Հովսեփյանը գրել է. «Մեր խորանների օրինակն էլ իւր ամբողջական ձևակերպութեամբ XI դարի հետ պիտի կապուած լինի, թէև մի քանի մոտիւներ՝ կողովներն ու ոճաւորուած թռչունները աւելի վաղ՝ ասորական և սասանեան աւանդներ են մատնանշում»[25]:

XIII դ. հայկական գեղանկարչության հարցերին համառոտակի անդրադարձել է նաև Վ. Լազարևը: Նա նշել է միմյանցից զանազանվող երկու հիմնական հոսանք. առաջինը կիլիկյան արվեստն է՝ բյուզանդականի նկատելի ազդեցությամբ, երկրորդը՝ բուն Հայաստանի արևելյան և հյուսիսային շրջանների մանրանկարչությունը, որ հիմնականում սերում է տեղական՝ հին արևելյան սովորույթներից[26]: Վերջինի մեջ նա փոքր-ինչ հախուռն ձևով ընդգրկում է մի ամբողջ խումբ ձեռագրեր, որոնք, սակայն, բնորոշ առանձնահատկություններով, նաև ստեղծման վայրով, իրականում տարբեր միջավայրերի ու դպրոցների արգասիք են[27]: Մեզ համար առավել կարևոր է, որ նա արևելյան խմբի մեջ ընդգրկել է Մատենադարանի խնդրո առարկա №№ 378 և 4823 ձեռագրերը: «Հատկապես լավ են, — գրում է Վ. Ն. Լազարևը, — ծանր, երբեմն ամբողջ թերթի բարձրությամբ ձգվող սկզբնատառերը, գլխազարդերը և նուրբ լուսանցազարդերը, որոնք դեկորատիվ զգացողությամբ բաշխված են թերթի մակերեսին»[28]: Ընդ որում, այդտեղ որպես մշակութային ընդհանուր միջավայրի արգասիք, Վ. Լազարևը հիշատակում է նաև Անիի եկեղեցիների որմնանկարներն իրենց մաքուր արևելյան բնույթով՝ «Հարթ ու ծանր ֆիգուրները մշակված են կտրուկ գծերով: Պատկերագրության մեջ իրենց զգալ են տալիս ասորական հետքերը... Ամբողջությամբ վերցրած դրանք հայկական արվեստի տիպական հուշարձան են»[29]

Թեմատիկ նկարներ

Վախթանգ իշխանի ձեռագրում սկզբնապես թեմատիկ նկարներ չեն եղել. թեև Հովհաննեսի անվանաթերթի (259ա) գլխազարդի մեջ նկարիչը դիմել է թեմատիկ սյուժեի, բայց դա ըստ էության առանձին նկար չէ: Արմավատերևների գեղեցիկ գծագրությամբ երիզված քառանկյան ներսում պատկերված է «Համբարձման» տեսարանը: Չորս հրեշտակներ երկինք են բարձրացնում երկար շրջանակի մեջ կանգնած Հիսուսին: Նա կրծքի մոտ պահել է Սուրբ գիրքը (Տխ. IV): Հրեշտակների աշխույժ շարժումները, որոնց նըպաստում է հագուստների դեկորատիվ-զարդային բնույթը, գլուխների դեպի ետ շեշտված շարժումները, փոքր-ինչ տատամսած հայացքները նկարին տպավորիչ ուժ են հաղորդում: Մանրամասերի այդպիսի ձևակերպումները համահնչուն են ողջ անվանաթերթի դեկորատիվ «ֆակտուրային» — գեղագրված խոշոր տառերին, նախշերին...

Ինչպես խորանազարդերի մեջ, այս դեպքում էլ Թորոսը պահպանում է մուգ տոների թավշե գունաշարը: Մուգ կապույտի և հողականաչի կողքին շահեկանորեն առանձնանում են Հիսուսի և հրեշտակ-

---

[24] Գ. Հովսեփյան, Իգնատիոս մանրանկարիչ և շրթռկանց տոհմը (Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Ա, էջ 15 — 40):

[25] Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., Ա, էջ 40:

[26] В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947, с. 186 «Բյուզանդիային առավել ամուր դիմադրություն ցույց են տալիս Հայաստանի հատկապես արևելյան շրջաններում: Այդտեղ ստեղծված XI — XII դդ. ձեռագրերի մեծ մասը, ինչպես պատկերային հորինվածքներում, այնպես էլ նախշազարդերում դրսևորում է միանգամայն ինքնուրույն բնույթ» (նույն տեղում, էջ 132:

[27] Այսպես, Մատ. №№ 378, 4823-ը Արցախ-Ուտիք. Մշո ճառընտիրը և Թարգմանչացը՝ Բարձր Հայք. № 4814-ը՝ Վասպուրական. Իգնատիոսի և Մարգարեի աշխատանքները՝ Անի-Շիրակ և այլն:

[28] Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., էջ 188:

[29] Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., էջ 187:



Աղյ. III

ների մանուշակագույնով և վարդագույնով արված կերպարները: Իսկ այն դեպքերում, երբ հիմնական գույնը կանաչն է (ներքևի ձախ և վերին աջ անկյունների հրեշտակները), աշխուժացումը կատարվում է սպիտակի և դեղինի բծազարդերով: Ընդհանրապես առկա է գունային ռիթմիկ դասավորությունը:

Դեմքերը լուսավոր են. մուգ շագանակագույնով ընդգծված աչքերը (բիբերը՝ ուղղված ձախ կամ աջ), ասես հոգու արտահայտությունը լինեն, միայն թե հոգեկան այդ աշխարհում ավելի շատ կրքերի խռովք կա, մշուշապատ տենչանք, քան իրականության կենարար ուժ: Ի դեպ, կերպարների մեկնաբանության զարդա-դեկորատիվ այս հնարանքները սերտ ընդհանրություն ունեն Արցախ-Ուտիքի մշակութային միջավայրում ստեղծված գրչագրերի մի այլ խմբի հետ (Մատենադարան, ձեռ. №№ 316, 6303, 4820, 4023, 6319), որոնց մասին կխոսենք աշխատության վերջին մասում:

Վախթանգ-Տանգիկի ձեռագրում, այնուամենայնիվ, մի էջ ամբողջովին նվիրված է թեմատիկ պատկերի: Խորանների դասավորության մեջ գտնվող 5-րդ թերթի ետևի մասում նկարված է Մարիամ Աստվածածինը՝ Հիսուս մանուկը գրկին, նրանից աջ՝ Գաբրիել հրեշտակը, թևերը համաչափ ձևով փոքր-ինչ բաց, իսկ ցածում՝ երկու կանգնած ավետարանիչ, Սուրբ Գիրքը կրծքներին սեղմած (Տխ. V):

Այս նկարն իր գրաված տեղով չի համապատասխանում ձեռագրի գեղարվեստական հարդարանքի ընդհանուր կարգին: Դժվար չէ կռահել, որ սկզբնապես, ձեռագրի ընդօրինակման ժամանակ, այն չի նախատեսվել և չի եղել: Դա են վկայում նաև հիշատակարանի սկզբնական տեղեկությունները. «... ետաք գրել բազում և զանազան դեղաւք զարդարեալ զիամաբարբառս և ոսկեղէն գրով զառաջս աւետարաննեբոյն զարդարեալ...»: Խոսքն այստեղ վերաբերում է խորանազարդերին ու անվանաթերթերին: Չկա որևէ ակնարկ, որ հիշեցներ Աստվածամոր ու մանկան կամ հրեշտակների ու ավետարանիչների մասին: Պարզ է, որ գործ ունենք հետագա լրացման հետ: Ըստ որում, այս թերթի նկարիչը որքան էլ որ հոգեհարազատ է մնացել ձեռագրի սկզբնական նկարազարդումների ոճա-պատկերային սկզբունքներին, այնուամենայնիվ, ուշադիր նայելու դեպքում, զգացվում են տարբերակիչ գծեր: Թորոսի մոտ ասես ավելի շատ ջանասիրություն կա, հորինվածքային ամբողջականություն, նույնիսկ ճշտակատարություն ու պլաստիկա: Մինչդեռ այս երկրորդ նկարչի «ձեռքը» ավելի առնացի է, թեև փոքր-ինչ կոպիտ, բայց և արտահայտություններում սուր: Ըստ էության այս կարգի տարբերությունները նույն սկզբունքներով աշխատող վարպետների անհատականությունից բխող գծեր են: Ըստ այդմ էլ Թորոսին և լրացնող նկարչին իրարից մեծ ժամանակամիջոց չի անջատում. լրացնողը կարող էր լինել Թորոսի աշակերտը կամ մերձավոր հետևորդը:

Չնայած իր մանրատված բնույթին, նկարը սրբապատկերային-պաշտամունքային տպավորություն է թողնում: Դրան նպաստում է և այն, որ չկան միջավայրն արտահայտող (բնականաբար՝ «կամերակենցաղային» տրամադրություն մտցնող) մանրամասերը: Գծանկարված առնացի դեմքերը զուրկ չեն վեհությունից: Ուղիղ քթերը և հազիվ նշմարվող բերաններն ուժեղացնում են լայն բացված խորասույզ աչքերի հմայիչ ներգործությունը: Դրանք են հոգեկան ուժի այն աղբյուրը, որը դիտողին գամում ու մտովի տեղափոխում է հայկական միջնադարյան գեղանկարչության վաղ շրջանները՝ Լմբատավանքի որմնանկարներից (VII դար) մինչև 974 թ. «Ծուղրութի» և 1038 թ. (Մատ. № 6201) ավետարանները: Այս նկարում գլուխները, որպես հոգեկան արտահայտչականության հիմնակետ, դառնում են կերպարի կարևոր մասը, որն իրեն է ենթարկում մյուս բոլոր հատվածները: Մարմինն ասես վերածվում է աննյութական զարդային մակերեսի: Դրանց մեկնաբանություններում կոպիտ թվացող գծանկարը բավական ընդհանրացված է և հակված զարդաոճավորման, մի բան, որ համահունչ է ձեռագրի մյուս թերթերի հարդարանքի, խորանների դեկորատիվ բնույթի և նախշազարդերի ընդհանուր կառուցվածքի հետ:

Նկարում տիրապետում են մուգ գույները՝ կապույտ, կանաչ, որոնք դեղինի ու սպիտակի զարդաբծերի հետ բավական տպավորիչ են և իրենց զանգվածային ամբողջականությամբ ասես պոկվում են մագաղաթի մաքուր ֆոնից: Գունային հակադրությունը շահեկան է հատկապես ավետարանիչների նկարներում: Ընդհանուր մուգ տոների մեջ նրանց գոտիները և կրծքի մոտ պահած գրքերը տրված են այրվող կարմրով, որն ինչ-որ տեղ հիշեցնում է «Թարգմանչաց» ավետարանը: Մուգ մանուշակագույն ներքնազգեստների վրա սպիտակով նկարված են երկար շերտեր:

Ոճական զուգորդությունների առումով Աստվածամոր և երկու ավետարանիչների պատկերները հիշեցնում են մոռացված ու ավերված մի եզակի հուշարձան՝ Գեղարդի ս. Աստվածածին քարայր-մատու-



Տախ. IV

ռի 1258 թ. որմնանկարները[30]: Ներկայումս որմնանկարներից քիչ բան է փրկվել. սակայն պահպանված բեկորները և, բարեբախտաբար, ժամանակին Գարեգին Հովսեփյանի լուսանկարած մեկ-երկու պատկերը[31] գաղափար են տալիս դրանց մասին: «Ափսիդի կեդրոնում Տիրամայրն է, — գրել է Գ. Հովսեփյանը, — Հիսուսը գրկին, մեդալիոնի մեջ. երկու կողմից մի-մի հրեշտակ, գլուխները խոնարհած, որպես երկյուղածության նշան. իսկ առաստաղի վրա կա մի ուրիշ խմբանկար. կանգնած է միրուքավոր մի մարդ, նորա ձախից կանացի մի ֆիգուր, աջից դարձյալ մի տղամարդ, հանդերձը կարճ և մինչև ծնկները, նեղ անդրավարտիքով և կոշիկներով. երկու տղամարդն էլ, թվում է, լաթից գոտի ունեն, որի ծայրերը կախված են կողքերից: Նկատելի են և ուրիշ ֆիգուրների մնացորդներ: Իշխանական հագուստներով այս խմբանկարը, կարծում ենք, Պռոշն է յուր կնոջ և ավագ որդու հետ: Մի երկրորդ խմբանկար Հիսուսն է նստած, մոտը երեք աշակերտ, որոնցից ոչ մեկը նիմբուս չունի[32]: Շփման եզրերը դրսևորվում են ոչ միայն հորինվածքում (Աստվածամայրը մանկան հետ, հրեշտակները նրանց կողքերին), ներառյալ նույնիսկ որոշ մանրամասեր (լաթից կարմիր գոտիների հիշատակումը, որը կա նաև մեր մանրանկարում), այլև, ինչպես վերևում ասացինք, ձևաոճական սկզբունքներում: Զգացվում է, որ որմնանկարները ևս ունեցել են հարթապատկերային բնույթ՝ մեկնաբանման զարդադեկորատիվ գծերով (ուշագրավ են զգեստների ուղղահայաց և թեքությամբ իջնող ծալքազարդերը): Եթե նկատի ունենանք գունային շերտերի որոշ մնացորդներ, մանավանդ սպիտակը, հողականաչը, հագեցված կապույտն ու դեղինը, ապա կարելի է ենթադրել, որ այդտեղ եղել են № 378 ձեռագրի նկարազարդման համար կիրառված գունավորման նույն սկզբունքները:

Քանի որ համեմատությունը մեզ բերեց Գեղարդ, ապա ընդհանուր տպավորության առումով հարկ ենք համարում հիշել «Այրիվանքի» 1217 թ. (Մատ. № 4509) ավետարանը ևս[33], որը ինչ-որ չափով (գեղագիտական պատկերացումներով) մերձենում է Վախթանգի ավետարանին: Պատմական Արցախի մշակութային կենտրոններն ու Այրիվանքը կամ Գեղարդն այդ ժամանակ սերտ առնչություններ են ունեցել:

XII դ. Աղվանից Ստեփանոս կաթողիկոսը միաբանել է «Սուրբ Ուխտիս Այրից վանուց՝ յառաջնորդութեան հաւր Գրիգորի» և նրան նվիրել «զՄնդրէի առաքելոյ նշխարն և սբ. նշան»[34]: Գ. Հովսեփյանը ենթադրում է, որ Ստեփանոս Կաթողիկոսը Գեղարդի վանքին նվիրել է նաև ձեռագրեր:

Գեղարդում պահպանվել է նաև Տղա Գրիգոր Խաչենցու նվիրատվական եղծված արձանագրությունը. «Ես՝ Գրիգոր Խաչենցի... տուևս... զիմ Խաչն, և փոխարէն տվին: Ա: ատ ժամ ի տրին»[35]: Գ. Հովսեփյանը պարզել է, որ Զաքարյաններն իրենց ազատագրած տարածքը բաժանել էին երկու մասի. Իվանեի տիրապետության տակ էր «Աղստևի գետից սկսած, Բջնիի և Գեղարքունեաց Վայոց ձորի, Արցախի մի կարևոր մասի և Սիւնեաց գաւառներով մինչ Երասխ... Ազատ գետի հովիտը Իվանէի իշխանութեան մէջ էր մտնում Այրի վանքի հետ»[36]: Հասկանալի է, որ այս պայմաններում ողջ Արցախը և Ուտիքը չեն կարող դիտվել Հյուսիսային Հայաստանի ընդհանուր մշակութային միջավայրից դուրս կամ անջատ:

«Մատենադարանի գեղարվեստական գանձերը» գրքի հեղինակներ՝ Իրինա Դրամբյանը և Էմմա Կորխմազյանը ևս նկատել են, որ Վախթանգի ձեռագրի մանրանկարները ընդհանրություններ ունեն որմնանկարչական արվեստի հետ. «Ոճի տեսակետից էլ առանձնանալով ձեռագրի գեղարվեստական հարդարանքի ընդհանուր ծրագրից (խոսքը վերոհիշյալ թերթի մասին է — Հ. Հ.), դա իր շատ ավելի որմնանկարչական պատկերաձևով, գունաշարի ընդհանուր թեթևությամբ ու փափկությամբ, հարթապատկերային լուծումով ու դեկորատիվ պարզությամբ ավելի մոտ է մոնումենտալ արվեստի հուշարձաններին»[37]:

Հիշյալ թերթերից բացի մի պատկեր էլ գտնվում է ձեռագրի 254ա էջում՝ կանգնած Հովսեփ Արեմաթացին: Այդտեղ հագուստների մեկնաբանման վերը նշված հատկանիշներն այնքան ակնառու չեն, սակայն թե Թորոսի, թե նրա հետևորդի ստեղծած դիմապատկերների համար խոր ու խորհրդավոր տպավորությունն ընդհանուր է:

---

30 Զարմանալի է, որ այդ որմնանկարները մեր օրերում, թեկուզ իրենց ավերված վիճակում, որևէ մասնագետի ուշադրության չեն արժանացել:

31 Տես՝ Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Ա. նկ. 31, Բ, նկ. 159:

32 Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Բ, էջ 90—91

33 Այդ ձեռագրի մասին տես՝ Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Ա, էջ 87 — 91, նկ. 152, 153, 154:

34 Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Բ, էջ 54:

35 Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 62:

36 Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 69 — 70:

37 Ի. Դրամբյան, Էմ. Կորխմազյան, նշվ. աշխ., էջ 59:



Տախ. V

Խորանները ներկայացնելիս նրանց արտանախշազարդերի մեջ մտնող թռչնապատկերների մասին չխոսեցինք, որպեսզի դրանց անդրադառնանք թեմատիկ նկարների քննության ժամանակ: Այդ փոքրիկ հատվածներում Թորոս նկարիչն ի հայտ է բերել երփնագրի ու դեկորատիվ-զարդային տարրերի հարակցության նախանձելի ունակություն, որն արտակարգ շահեկան տպավորություն է տալիս: Խորանների քիվերի վրա գտնվող թռչունները (նաև սկիհները, ծառերը) նկարված են թանձր և մուգ գույների հարեվանող շերտահատվածներով: Միմյանց չխառնվող, բայց մի գեղեցիկ ամբողջականություն կազմող գունային այդ վառ պատկերներն անկրկնելի տպավորություն են թողնում: Թորոսը դեկորատիվ ու երփնագրային ոճի համադրության հմուտ վարպետ է (եթե այս ձևակերպումը թույլատրելի է):

Հատկապես ուշագրավ են կռվի պատրաստվող աքաղաղները՝ ասես գույներով քանդակված լինեն (էջ 3բ-4ա), զույգ սիրամարգերը (էջ 6ա), փասիանները (էջ 4ա), աղավնիները (էջ 7բ-8ա): Դրանք գրչագիր մատյանների ծաղկազարդման գեղեցիկ մանրամասեր են, իրենց և միայն իրենց բնորոշ ոճական գծերով: Այդ զարդահարդարանքը չի կարելի համեմատել ոչ կիլիկյան նրբացված ու ճոխ ձևերի, ոչ էլ Վասպուրականի մանրանկարչության պարզ ու լակոնիկ գծանկարի հետ[38]: Ոճական այդ հետաքրքրական եղանակն անհատականության տեր նկարիչների մոտ ստանում է յուրատիպ ու առինքնող մեկնաբանություն[39]:

Ահավասիկ՝ 7բ-8ա էջերի խորանների գլխազարդի ներսում, տաք ֆոնի վրա, վիշապների հետ պայքարող առյուծների պատկերը. վիշապի համար նկարիչը որևէ գույն չի օգտագործել, թողել է մագաղաթի ոսկրասպիտակավունը: առյուծները նկարված են դեղին գույնով, պոչերն ու ոտքերը՝ սև: Այդ փոքրիկ պատկերները, գունային համարձակ մեկնաբանության և պլաստիկ գծանկարումների շնորհիվ, արտակարգ տպավորիչ են, անտարակույս, մեծ երևակայության ու փորձի տեր նկարչի ձեռքի արդյունք: Ա Սվիրինն այս պատկերը զուգորդել է Գեղարդի եկեղեցու դռան տիմպանի վրայի առյուծի քանդակների հետ և ենթադրել, որ հիշյալ ձեռագրի պատկերը կարող է լինել Վախթանգի տոհմական զինանշանը[40]: Իսկ Գ. Հովսեփյանը դա համարում է Պռոշյանների իշխանական գերբը: Առանց որոշակի փաստեր ունենալու դժվար է ընդունել կամ ժխտել այս, ըստ էության, հետաքրքիր կարծիքներից որևէ մեկը, բայց դրանց գոյությունն իսկ հաստատում է Վախթանգի ձեռագրի 5բ էջի պատկերի և Գեղարդի ս. Աստվածածին քարայր-մատուռի 1258 թ. որմնանկարի մեր նկատած աղերսների ու նմանության հավանական լինելը:

Գեղեցիկ ու հնարամիտ ձևերով են հորինված նաև ձեռագրի լուսանցազարդերը[41]: 198ա էջի «Ա» տառը շրջափակող օղակի վրա կանգնած են վզիկներն իրար փաթաթած երկու կռունկ: Մեկ այլ դեպքում (էջ 26ա) օղակին կանգնածն աղավնի է՝ կտցին զարդարուն խաչ[42]: Լուսանցազարդերի համար էլ նկարիչը նախընտրում է թանձր և մուգ գույներ՝ կապույտ, կանաչ, դեղին, կարմիր: Լ. Դուռնովոն որոշակի աղերս է տեսնում Վախթանգի ձեռագրի և Մշո ճառընտրի լուսանցազարդերի միջև:

Այս ձեռագրում և՛ լուսանցազարդերը, և՛ անվանաթերթերը (ավետարանիչների պատկերները չկան) նկարված են գրեթե առանց ոսկու, բայց մաքուր ու խիտ գույների այնպիսի մի փայլով, որ բազմագույն շրջանակներից կազմված հասարակ սկավառակաձև զարդն իսկ թանկարժեք է թվում[43]:

---

[38] Քիվերի արտաքին ելուստների վրա գտնվող թռչնապատկերների կապակցությամբ Ա. Սվիրինը գրել է. «Թռչունների հարթապլանային մեկնաբանությունը և նրանց գունային շարը՝ դեղին, կանաչ, կապույտ, կարմիր, ստիպում են տեսնել իրանական սովորույթների հեռավոր արձագանքները: Դրանք հիշեցնում են սասանյան դարաշրջանի գործվածքներից մեկը, որն ունի այդ նույն գամման» (նշվ. աշխ., էջ 83): Ա. Սվիրինը վկայակոչում է Սոբոլևի՝ «Очерки пр. истории украшения тканей» М., 1934, նկ. 42 և Լեսսինգի՝ «Cewebesamlung des kötglichen Konstgewerbemuseums zu Berlin, Leipzig, 1900 աշխատությունները:

[39] Թվում է, փոքր-ինչ սոցիոլոգիական երանգավորում կա այդ նկարների մասին Ի. Դրամբյանի և Է. Կորխմազյանի արտահայտած մտքի մեջ. «Ազնվական տոհմի ներկայացուցիչների պատվերով ստեղծված այս ձեռագրի գեղանկարչությունը զարմացնում է դեմոկրատական շրջանների հուշարձանների հետ ունեցած ներքին անսպասելի հոգեհարազատ կապերով: Այստեղ ամեն ինչ վկայում է ժողովրդական արվեստի, ժողովրդական գեղագիտական մտածողության հետ ունեցած սերտ կապերի մասին» (նշվ. աշխ., էջ 59):

[40] Ա. Ի. Սվիրին, նշվ. աշխ., էջ 85: Ի. Դրամբյանը և Է. Կորխմազյանը կողմնակից են այս ենթադրությանը (տես՝ նշվ. աշխ., էջ 59):

[41] Նրանցից մի քանիսը տեղ են գտել Ա. Մնացականյանի «Հայկական զարդարվեստ» գրքում (էջ 2, 3 և այլն):

[42] Ուշագրավ լուսանցազարդեր կան նաև 35 բ, 39ա, 41ա, 140ա, 177ա, 201ա, 297ա, 219ա, 261բ, 283բ էջերում, որոնք կազմված են հիմնականում օղակների և բուսամոտիվների հյուսվածքներից:

[43] Л. А. Дурново, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, с. 248. այստեղ գունավոր արտատպությամբ ներկայացված է Վախթանգի ձեռագրի 7բ էջի խորանը (նկ. 148):

ԽՈՐԱՆԱՇԱՏԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ

(Մատենադարան, ձեռ. № 4823)

Արցախ-Ուտիքի XIII դ. մանրանկարչության փայլուն նմուշներից է Զաջուռ Խաղբակյանի [44] դուստր և Կուկ Սևադյանց իշխանի կին Վանենու պատվերով 1224 թ. ընդօրինակված և նկարազարդված ավետարանը (Մատ. ձեռ. № 4823. մեր ցանկում № 2): Այն իրավամբ համարվում է հայկական մանրանկարչության գոհարներից մեկը, ըստ արժանվույն տեղ գրավելով այդ արվեստին նվիրված ընդհանուր ընդգրկման ալբոմներում ու գրքերում: Խորանաշատում ընդօրինակված լինելու (ըստ ստացող Վանենու հիշատակարանի) պատճառով ձեռագիրը կոչվում է «Խորանաշատի» ավետարան: Այն առաջին անգամ հիշատակել է Գ. Սրվանձտյանցը, որը 1880-ական թթ. սկզբներին այցելել է Վան, արտագրել այնտեղ գտնվող բազմաթիվ ձեռագրեր, նաև ս. Վարդան եկեղեցում գտնվող այս արժեքավոր մատյանի հիշատակարանը[45]: Այնուհետև ձեռագրին անդրադարձել է Ս. Տեր-Ավետիսյանը[46]. ի վերջո, նրա հիշատակարանները ուսումնասիրել և տպագրել է Գ. Հովսեփյանը[47]:

«Ես Վանենի՝ աղախին Քրիստոսի՝ դուստր Զաջռոյ Խաղբակեանց, ամուսին Կուկին՝ որդւոյ Աբասա Սեւադեանց իշխանազեանց, միաբանեցա ի Խորանաշատոյ սուրբ Աստուածածինս... և ետու զծախս սուրբ Աւետարանիս, ստանալ ինձ զաւակ հոգեւոր յեկեղեցի յիմանալիս Երուսաղէմ, ի ժամանակիս թագաւորութեան դստեր Թամարին՝ թոռին Գէորգեայ և ի տէրութեան Այրարատեան նահանգին և Խաչենոյ մինչ Մեծկողմանս Չարեքին աթաբակ Իւանէի: Յայսմ ժամանակի ինքնակալ տանս Ռանա Վահրամ և Ասադն եղբայր իւր. ի հայրապետութեան տեառն Յովանիսի, ի ՈՀԳ (1224) թվականիս, և շինող և առաջնորդ վանիցս Վանական վարդապետն հաստատեաց ինձ աւուր մահուան իմոյ Ա քառասունք, Ը աւր անբիծք և յամէն տարի Ա աւր ժամ յիշատակ ինձ, յինանցն յաւուր տաւնի աւետեաց Աստուածածնին:

Արդ թէ ոք զայս Ավետարանս յայս եկեղեցւոյս հանէ ի մերոց կամ յաւտարաց, նզովս առցէ և ի խղճոյս տէր է: Կատարիչք հրամանի գրոյս աւրհնեալ եղիցին յԱստուծոյ, ամէն»[48]:

Արցախի Փառիսոս գավառում գտնվող Խորանաշատի վանքը[49] գեղեցիկ մի հովտի մեջ է՝ ձորակի աջ կողմում: Արդեն ասել ենք, որ Մխիթար Գոշի դպրոցում ուսումնառությունն ավարտելուց և վարդապետական գավազան ստանալուց հետո Վանականը վերադարձել է իր հայրենի գավառ և հիմնականում 1211 — 1222 թթ. կառուցել Խորանաշատի վանքը, այստեղ հիմնադրել իր սեփական դպրոցը, ուր, ըստ նրա աշակերտ Կիրակոս Գանձակեցու հաղորդման «... բազումք դեգերէին առ նա ուսման աղագաւ ոչ միայն վարդապետական բանի, այլ ամենայն կեանք նորա և շարժումն անգիր օրէնք էին տեսողացն»[50]: Բնականաբար վանքում առկա էր նաև դպրոցի և ծիսակատարությունների համար անհրաժեշտ գրականություն — Մատենադարան ստեղծելու նպատակ ունեցող գրչության մեծ արհեստանոց[51] որտեղ և ընդօրինակվել է մեզ հետաքրքրող ձեռագիրը:

Սակայն այս ձեռագրին վիճակված չէր երկար հանգրվանել Խորանաշատում. դրա ընդօրինակվելուց հինգ տարի անց, 1229 թ. խույս տալով Ջալալեդինի հրոսակների ասպատակություններից, Վանականն իր աշակերտների հետ պատսպարվում է Տավուշ բերդի դիմաց գտնվող մի քարայրում: 1236 թ., ինչպես Կիրակոս Գանձակեցին է վկայում, մոնղոլները պաշարում են քարայրը և Վանականին ստիպում դուրս գալ այնտեղից: Գերեվարելով ուսուցչին, նրա աշակերտներին և այնտեղ ապաստանած շրջակայքի բնակիչներին, մոնղոլները բռնագրավում են նրանց մոտ եղած գույքը, նաև եկեղեցական սպասքը՝ շուրջառներ, անոթներ, արծաթե խաչեր և երկու արծաթակազմ

---

[44] Զաջուռ Խաղբակյանը երևելի զորավար է եղել, զինակիցը իր եղբոր՝ Վասակ Խաղբակյանի (այդ տոհմի մասին տես Գ. Հովսեփյանի «Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք...» h. Ա, էջ 27 — 34):

[45] Գ. Վ. Սրվանձտեանց, Թորոս Աղբար, Կ. Պոլիս, 1884 թ., էջ 272 — 275:

[46] С. В. Тер-Аветисян, Автограф Иоанна (Ованеса) Ванакана Таушского, армянского писателя монгольской эпохи... 1926, с. 52 — 54 («Известия Кавказского историко-археологического института», том 4).

[47] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք... Ա, էջ 34, Գ, էջ 91 — 92, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Ա, էջ 837 — 842:

[48] Գ. Հովսեփյան, Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 838 — 839:

[49] Այժմյան ՀԽՍՀ Շամշադինի շրջանի Չինար գյուղից 2 — 3 կմ դեպի արևմուտք:

[50] Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, էջ 218:

[51] Վանականի մահվանից (1251 Թ.) հետո նրա գործը շարունակել են իր աշակերտներ Գրիգորիս և Պողոս վարդապետները: Խորանաշատի գրչության դպրոցից պահպանվել են մի քանի հետաքրքրական ձեռագրեր (օրինակ, Մատ. ձեռ. № 2101, ժողովածու (1223 թ.), № 1563, Նարեկ, (1283 թ.) և այլն):

ավետարան[52], որոնցից մեկը մեզ հետաքրքրող ձեռագիրն է, մյուսը անհայտ է. ամենայն հավանականությամբ չի պահպանվել:

Օտարումից երեք տարի անց (1239 թ.) թալանված զանազան իրերի հետ մոնղոլները հիշյալ ավետարանը վաճառքի են հանում Տփխիսում: Ինչպիսի զուգադիպությամբ այդ միջոցին այնտեղ էր Վանական վարդապետը: Նրա խնդրանքով հայոց ս. Քառասունից եկեղեցու քահանաներն ու քաղաքի տանուտերերը, Վանականի խոսքերով ասած. «բազում ծախիւք և աշխատութեամբ գնեալ ետուն ի մեզ...»[53]. ավետարանը կրկին վերադարձվում է Խորանաշատ[54]:

Սկզբում ասացինք, որ ձեռագիրն առաջինը տեսել և նրա հիշատակարանն իր «Թորոս Աղբարում» տպագրել է Գ. Սրվանձտյանցը. մատյանի նկարազարդման մասին նա չի խոսել: Ձեռագիրն առաջինը համառոտ նկարագրել և նրա գեղարվեստական հարդարանքին անդրադարձել է Գարեգին Հովսեփյանը. «... Ավետարանը նկարազարդ է, տասն խորաններով, ավետարանիչների պատկերներով և սկզբնազարդերով, մանրանկարչական տառերով և լուսանցքի զարդերով: Թույլ են ավետարանիչների պատկերները և շատ պարզ. իսկ սկզբնազարդերը, լուսանցքի զարդերը ավելի հաջող և արևելյան բնույթով...»[55]: Ցավոք, հմուտ ձեռագրագետն ու հին արվեստի գիտակն այստեղ փոքր-ինչ տուրք է տվել ժամանակին ընդունված «դասական արվեստի» չափանիշներով առաջնորդվելու եղանակին: Մենք կտեսնենք, որ «Խորանաշատի» ավետարանիչների պատկերները ոչ միայն թույլ չեն, այլև եզակի են իրենց ներքին արտահայտչականությամբ:

Ա. Ն. Սվիրինը կենտրոնական Հայաստանի XIII դ. ձեռագրերի խմբում ընդգրկել է նաև «Խորանաշատի» ավետարանը, համառոտակի անդրադառնալով նրա գեղարվեստական հարդարանքին: Զարմանալի է, որ խորանները և անվանաթերթերը ներկայացնելուց հետո նա ևս գրել է. «Արտակարգ անկարող գծանկարված ավետարանիչների մանրանկարները վկայում են, որ նկարիչը լրիվ ապաշնորհի մեկն է, չի պատկերացնում մարդկային կերպարանքը...»[56]: Փաստորեն այստեղ էլ կրկնվում է Գ. Հովսեփռանի արտահայտած հնաոճ տեսակետը: Բյուզանդական արվեստի կապակցությամբ այսպիսի թյուր մոտեցումների մասին Վ. Լազարևը կշտամբանքով գրել է. «Նրանց ստեղծագործությունները հաճախ լուսաբանվում են դասական բանասիրության (իմա՝ արվեստագիտության — Հ. Հ.) դիրքերից, ըստ որում, առաջին պլան մղելով հելլենիստական գծերը, որոնք կարծես թե դառնում են որակական գնահատման հիմնական չափանիշ»[57]:

Սակայն Լ. Դուռնովոյի ուշադրությունից չի վրիպել «Խորանաշատի» ավետարանի մանրանկարների անկրկնելի հմայքը: Նա միանգամայն իրավացիորեն գրել է. «... թեև ֆիգուրների շարժումներն ու կեցվածքները մարդակազմորեն ճիշտ չեն, բայց աշխույժ և արտահայտիչ են, հատկապես Հովհաննեսի մոտ, որը անկյունագծով ձեռքերը տարածած, կանգնած լըսում է երկնային ձայնն ու լսածը հաղորդում իր՝ նըստած ու գրող, Պրոխորոն աշակերտին: Հատկապես արտահայտիչ են դեմքերը... խիստ վեր քաշած հոնքերով, ճակատի կնճիռներով, լայն բացած կամ կկոցած մեծ աչքերի բիբերի շարժմամբ... Վարպետը ստեղծում է խորհող, ոգեշունչ անձի ինքնամփոփ արտահայտություն: Եվ այդ բոլորը՝ զարմանալի պարզ արտահայտող միջոցներով: Այդտեղ ավելի, քան որևէ այլ դեպքում, արդարացվում է «նվազագույն միջոցներով առավելագույնին հասնելու» դրույթը[58]: 1224թ.

---

[52] Տես Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, էջ 247 («... և խուզեալ առին, որ ինչ կայր առ ումեք... խաչ արծաթի և երկու աւետարանս ընդելուզեալ...»):

[53] Մատենադարան, ձեռ. № 4823, էջ 155ա:

[54] 1517 թ. ձեռագիրը տարվում է Տաթև, ուր Ալեքսանոս աբեղան վերափոխում է կազմը: Ծախսերը կատարում է ոմն Ղասում: Այդ կազմով էլ ձեռագիրը հասել է մեզ: Որոշ ժամանակ անց, այն կրկին գերվում է՝ և XVI դ. վերջին այն փրկագնում է Մելիք-Հովասափը և իր, կնոջ, զավակների ու գերդաստանի հիշատակի համար նվիրում Վանի ս. Վարդան Զորավար եկեղեցուն: Ձեռագրում կան նաև անթվական մի շարք այլ հիշատակագրություններ: 1915—1916 թթ. բանասեր Ս. Տեր-Ավետիսյանը, մշակութային հուշարձանների նկարագրման և հավաքման նպատակով Վասպուրական կատարած իր այցելության ժամանակ, Վանի նշված եկեղեցում տեսնում է այդ ընտիր ձեռագիրը և քաղաքի նախանգապետ Դիտմենի միջոցով ուղարկում Էջմիածին (այս ամենի մասին ավելի մանրամասն տես՝ Յու. Վարդանյան, «Խորանաշատի գըրչագրի դեգերումները», «Գրքերի աշխարհ», 1979 թ., № 5, մայիսի 15):

[55] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Ա, էջ 34: Ի դեպ, Գ. Հովսեփյանը «Յիշատակարանք ձեռագրաց»-ում (էջ 842) նշել է, թե իբր «Խորանաշատի» ավետարանը ներկայացված է նաև «Խաղբակյանքի» Գ հատորի Հավելված հիշատակարաններում (Նյու Յորք, 1942—43, էջ 91—92), մինչդեռ այդտեղ մեջբերված հիշատակարանը նույն Վանենու պատվիրած, բայց՝ Գեոյբուղաղ գյուղի 1232 թ. ավետարանինն է:

[56] Ա. Ն. Սվիրին, նշվ. աշխ., էջ 90:

[57] В. Н. Лазарев, История византийской живописи, с. 12.

[58] Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, с. 32.

ավետարանը եթե չհակադրենք, ապա պետք է համեմատենք «Թարգմանչաց» ավետարանի հետ[59]: Լ. Դուռնովոյի հայտնած այդ տեսակետը շրջադարձային էր «Խորանաշատի» ավետարանի արժեքավորման գործում: Այն կողմնորոշիչ եղավ հետագա ուսումնասիրողների համար: Վանենու ձեռագրի մասին խոսվել է Լ. Դուռնովոյի մյուս աշխատություններում ևս, որոնց մենք կանդրադառնանք մանրանկարների քննության ընթացքում:

«Խորանաշատի» ավետարանի մանրանկարներն ըստ արժանվույն գնահատել են նաև «Մատենադարանի գեղարվեստական գանձերը» գրքի հեղինակները. Ի. Դրամբյանի և Է. Կորխմազյանի խոսքը հակիրճ է, բայց դիպուկ և բնութագրական. «Այդ ձեռագրի մանրանկարները... հատկանշվում են արտահայտչամիջոցների կառուցվածքային շարժունակությամբ և գույների դեկորատիվ պարզությամբ... Չափազանցված ժեստերի զուգորդումը ձևափոխված կերպարների շարժումների հետ ստեղծում է կրոնական զմայլանքի մթնոլորտ, որն արտացոլվում է նաև անհատականության գծերից զուրկ, բայց յուրովի արտահայտիչ դեմքերում»[60]:

«Խորանաշատի» ավետարանն ունի տասը նկարազարդ խորան և ավետարանիչների չորս դիմանկար՝ համապատասխան անվանաթերթերով: Տերունական նկարներ չկան:

Խորաններ

Առաջին զույգ խորանները (1բ-2ա հանդիպակաց էջերի վրա) պարունակում են Եվսեբիոսի թղթի բնագիրը: Թորոս նկարչի ձեռագրի խորանների նման սրանք ևս ընդհանուր միակերպ կառուցվածք ունեն: Գլխազարդը և քիվից ցած գտնվող սյուների դաշտը հավասար են, որ կարծես ստեղծում են փոքր-ինչ ծանր տպավորություն: Սյուների խարիսխներն ու խոյակները կազմված են կրկնագիծ շրջանակներից, որոնց ներսում, ոսկու ֆոնի վրա, կապույտ ու վարդագույն եռատերևիկներ են: Սյուները ծածկված են ծայրերը մեկընդմեջ հակառակ դասավորված եռանկյուն հովհարաձև տերևազարդերով: Ընդհանուր պատվանդան ծառայող հիմքը պատում են գորգարվեստից հայտնի «ատամնազարդերը»:

———————

[59] Նույն տեղում, էջ 32:

[60] Նշվ. աշխ., էջ 61:

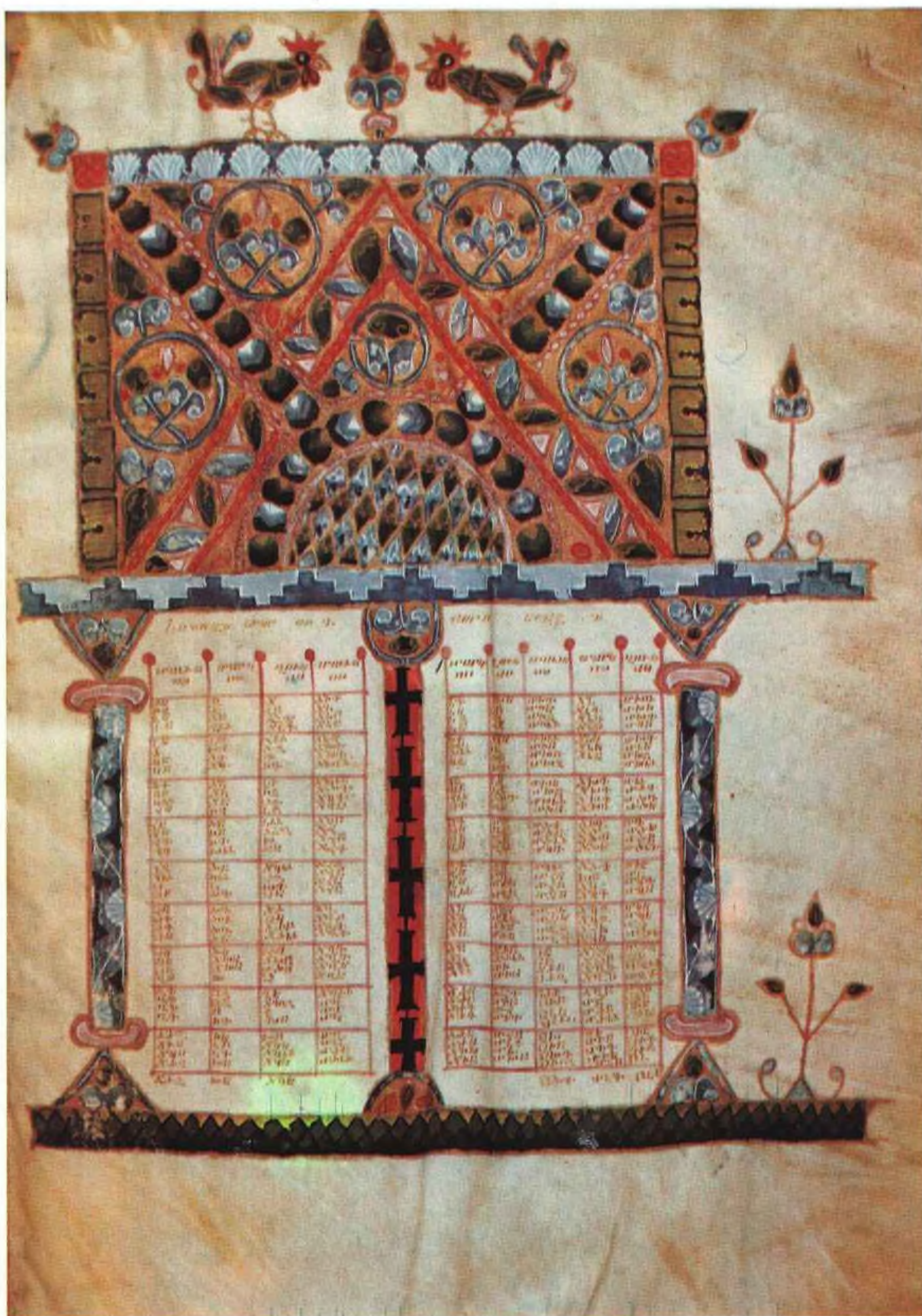
Խորանի քառանկյուն գլխազարդի ներսում նոր մոտիվը ուլունքաձև շղթայաշարն է: Այն ծածկում է ոչ միայն ամբողջ քիվը, այլև քառանկյան ներսում կազմում է լայնաթռիչք կամար ու շրջանակ: Ոսկու ֆոն ունեցող մնացած տարածություններում գերիշխում են երկտերևները՝ վարսանդապտղային մոտիվների գեղեցիկ համակցություններով:

«Խորանաշատի» ավետարանում յուրաքանչյուր զույգ խորան մյուսից ընդմիջվում է երկու մաքուր էջերով: 3բ-4ա (Տխ. VI) և այդուհետև մյուս վեց թերթերում տեղավորված են համաբարբառի աղյուսակները զարդարող խորանները: Որպես ընդունված կարգ, բոլոր խորաններն ունեն երեք սյուն: Դրանց խարիսխները և խոյակները կազմված են կիսաշրջան ու եռանկյուն զարդաձևերից, ներսում ոսկու ֆոնի վրա ոճավորված տերևամոտիվներ են: Հիշյալ թերթերում քառանկյուն գլխազարդը հատվում է չորս անկյուններից դուրս եկող ժապավենաշերտով, որոնք ծածկված են նռնաքարերի և անկյան ձևով շոշափվող նշատերևների զարդամոտիվներով: Առավել գեղեցիկ է թերևս 5բ-6ա էջերի հարդարանքը (Տխ. VII): Ընդհանուր գծերով դրանք հիշեցնում են իշխան Վախթանգի ավետարանի, մասամբ նաև Անի-Հոռոմոսյան միջավայրում (Մարգարե, Իգնատիոս) ստեղծված ձեռագրերի պատկերազարդումները: Ռոմբազարդեր ունեցող քիվի կենտրոնից բարձրանում են նռնաքարերի ու խեցեզարդի մոտիվներով կազմված կամարները: Ազատ մասերում եռատերևիկներից հյուսված գեղեցիկ շրջանակներ են:

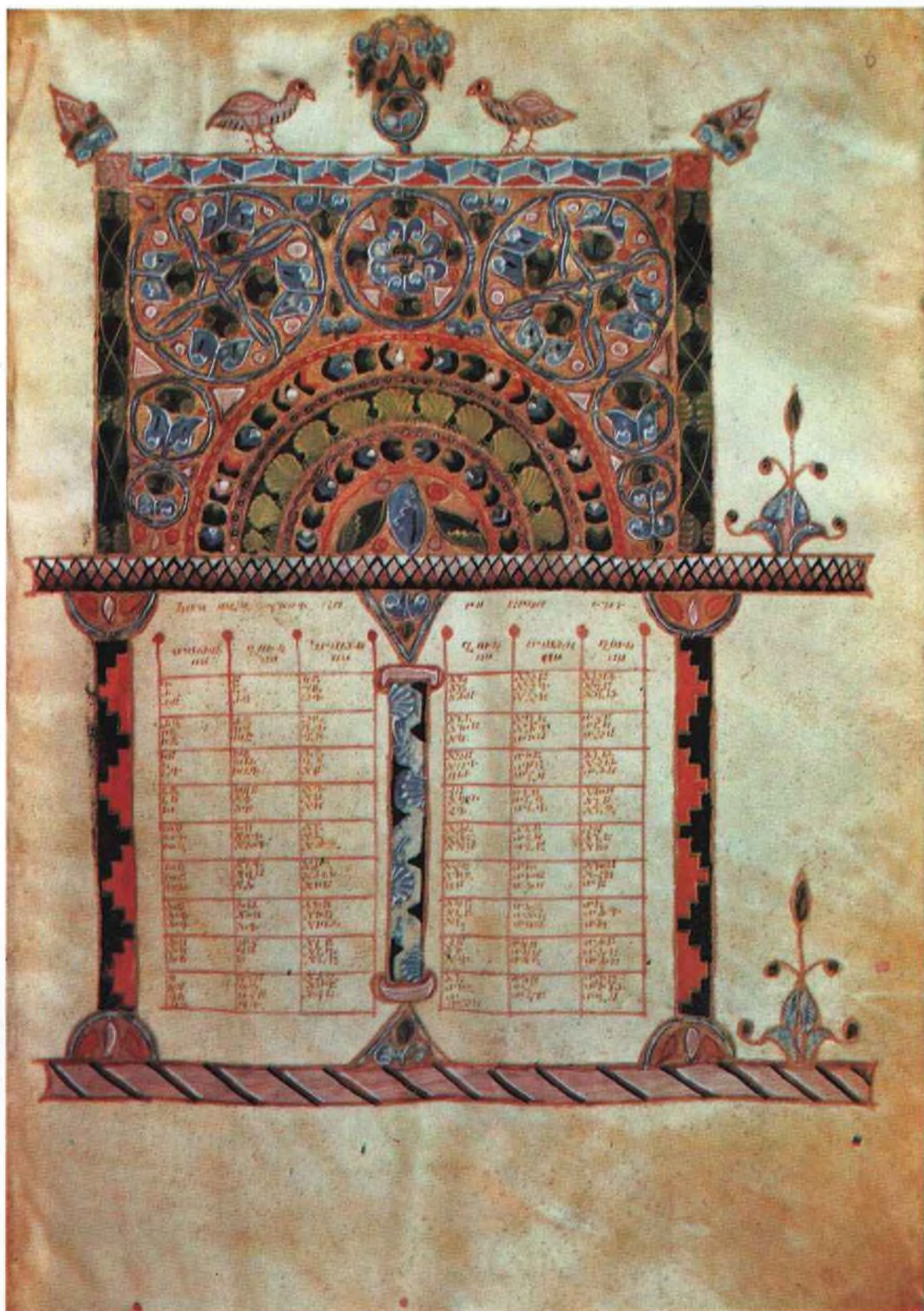
Սյուները ծածկված են տարբեր գույներով: Կենտրոնական սյան սև ֆոնի վրա արմավազարդեր են, եզրային սյուներին՝ ատամնազարդեր: Սևի, մուգ շագանակագույնի և թավշականաչի համակցությունը խորանի կառուցվածքին տալիս է ամրություն, մասամբ նաև՝ վեհաշուքություն:

Հաջորդ չորս խորաններում (էջ 7բ, 8ա, 9բ, 10ա) հիմնականում նույն զարդամոտիվներն են, միայն թե յուրաքանչյուր դեպքում՝ տեղավորված ու դասավորված խորանի տարբեր հատվածներում: Գլխամասերի գորգատիպ մակերեսում եռատերևիկների հյուսկեն համակցություններով նկարիչն ստեղծում է գեղեցիկ զարդախմբեր: Եթե 7բ-8ա էջերում վերին անկյուններից դեպի քիվի կենտրոնն իջնում են կեռմանազարդ ժապավենաշերտեր, կազմելով մեծ անկյուն, ապա 9բ-10ա էջերում երկու ոչ մեծ ռոմբաձև կամարները հատվում են սուր անկյունով վեր բարձրացող նռնաքարազարդ ժապավենաշերտով:

Գունաշարը հիմնականում նույնն է. գերիշխում է



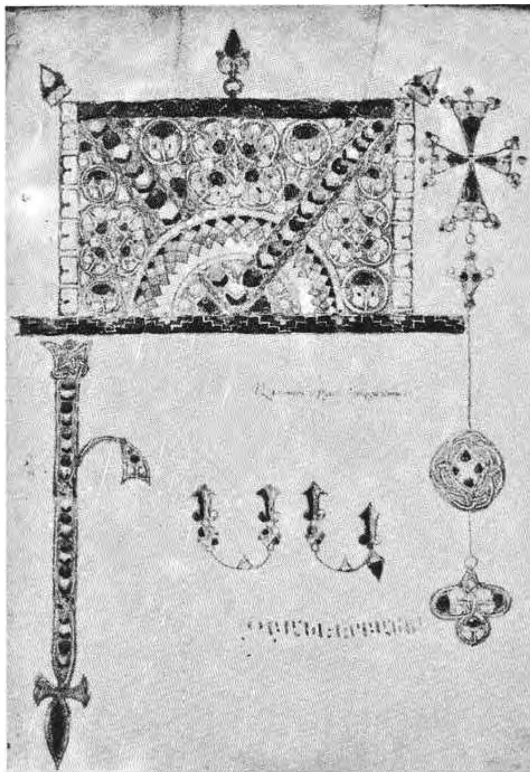
Տախ. VI



Տախ. VII



Տախ. VIII



Ն. 1

թավ կապույտը, որը հաճելի փայլ է ստանում բաց վարդագույնի ու կանաչի համակցությամբ: Տպավորիչ են նաև անթափանց մուգ-շագանակագույն ֆոնի վրա վառ կարմրով ու կանաչով արված բուսական հյուսվածքները:

«Խորանաշատի» ավետարանը հարուստ է արտախորանային հարդարանքով՝ սիրամարգ (էջ 1բ-2ա), աքաղաղ (էջ 3բ-4ա), կաքավ (էջ 5բ-6ա), ճնճղուկ (էջ 10ա) և այլն: Որոշակի կարգով դասավորված այդ թռչնապատկերները մեր նկարչի նուրբ մշակմամբ զանազանվում են իրենց տեսակներով: Ի տարբերություն Թորոս նկարչի դեկորատիվ համարձակ վրձնահարվածների, «Խորանաշատի» ավետարանում զգացվում է չափավորություն ու նրբության մի երանգ: Դա վերաբերում է նաև խորանների հիմքերի ու քիվերի վրա պատկերված բուսամոտիվներին: Ամեն մի մանրամաս կատարված է ջանասիրաբար ու կոկիկ, հարուստ երեվակայությամբ, որտեղ կարելի է նկատել նույնիսկ ժողովրդական արվեստի հին ավանդույթների արձագանքները: Տեղին է հիշել Վ. Լազարևի խոսքը. «Զարդամոտիվները հատկապես գրավում էին հայ նկարիչներին, քանի որ նրանց հետաքրքրությունների կենտրոնում ոչ թե մարդկային կերպարն է, այլ՝ նախշազարդը, որի մարզում նրանք չգերազանցված վարպետներ էին»[61]:

Խորանների զարդահարդարանքին շատ հարազատ են նաև անվանաթերթերը: Այսպես, Մատթեոսի անվանաթերթում ռոմբիկներով և ուլունքաձև նռնաքարազարդերով ծածկված կամարները հատվում են վերևի անկյուններից իջնող ժապավենազարդով: Մարկոսի անվանաթերթում քառանկյան ներսում համակենտրոն երկու շրջան են, որոնց կազմած օղակը ծածկված է եռատերևներով զարդարված փոքրիկ շրջաններով: Այստեղ էլ վերին անկյուններից իջնում են կեռմանազարդ ժապավեններ և հատվում կենտրոնի շրջանակի մեջ: Գրեթե նույնն է նաև Ղուկասի սկզբնաթերթը (Տխ. VIII): Հովհաննեսի անվանաթերթը հիշեցնում է Մատթեոսինը, միայն թե լայն կամարը լցված է ռոմբազարդերով (նկ. 1):

Գլխազարդերի հետ համամասն են գեղադիր ըսկզբնատառերը՝ «Գիրք...», «Սկի...», «Քան...», «Իսկ...» և դրանց վերևում ավետարանիչների մանր, ուղղաձիգ երկաթագրով գրված խորագրերը՝ «Աւետարան ըստ Մատթեոսի» և այլն:

Զարդագիր սկզբնատառերին հաջորդում է բոլորագրով արված նրանց շարունակությունը՝ մեկական տող յուրաքանչյուր սկզբնաթերթում: Վերջիններիս հարդարանքը ամբողջականանում և ավարտուն տեսք է ստանում հենց այդ տողերի շնորհիվ:

Նկարիչն այս սկզբնաթերթերում հասել է բաղձալի ներդաշնակության. չկա ոչ մի անհարկի ծանրաբեռնվածություն, ոչ էլ դատարկություն: Եվ այդ ամենն առանձնահատուկ հմայք է ստանում ներկապնակի փայլփլուն գունատոների շնորհիվ: Լ. Դուռնովոյի բնորոշմամբ, վերջիններս «իրապուրում են ներդաշնակորեն ընտրված վառ գույների խաղով, որոնք ցոլում են որպես թանկարժեք քարերից պատրաստված մանյակ»[62]:

«Նկարիչներին ամենից ավելի գրավում է նախշազարդը, — այս շրջանի ձեռագրերի կապակցությամբ գրել է Վ. Լազարևը: — Այն նրանց համար ասես հարազատ տարերք լինի: Կիլիկյան նախշազարդի հետ համեմատելիս սրանք բավական չոր ու պարզունակ

---

[61] В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, с. 98.

[62] «Հայկական մանրանկարչություն» (ալբոմ), Երևան, 1967, էջ 204:

են թվում, սակայն դրանց հատուկ է հիասքանչ կոթողայնությունը, որը գալիս է «իրանական ու միջագետական հին սովորույթներից»[63]:

«Խորանաշատի» ավետարանում կան մի քանի նոր զարդամոտիվներ. նկատի ունենք առաջին հերթին նռնաքարի ձևը: Յուրաքանչյուր «քար» տրվում է տարբեր գունավորմամբ, բնականաբար, նրանցով ստեղծված կամարներն ու շերտաերիզները (էջ 1բ, 2ա, 5բ, 6ա, ապա՝ 3բ, 4ա, 9բ) ձեռք են բերում զրընգուն հնչողություն:

Նռնաքարի նախշազարդերը հայկական մանրանկարչությանը հայտնի են վաղ շրջանի հուշարձաններից՝ դեռևս «Էջմիածնի» 989 թ. ավետարանից: «Էջմիածնի» ավետարանի օրինակն այս դեպքում առավել հատկանշական է, քանի որ այն ստեղծվել է Արցախին անմիջապես հարևան Սյունիքում (Բղենո Նորավանք): Մշակութային այդ ընդհանուր միջավայրում շատ բան էր փոխպայմանավորված. գուցե հենց դրանով պետք է բացատրել նաև այն, որ նռնաքարերից զատ, «Խորանաշատի» ավետարանում հանդիպող մյուս զարդերի մի զգալի մասը ևս ավելի վաղ արտահայտվել է նույն «Էջմիածնի» ավետարանում — արմավենու ոճավորված կիսատերևիկների հյուսվածքները, «պարանի» կորագծերով ստեղծված զարդերը, միմյանց շարունակող ականթատերևները (սրանց մասին խոսել ենք դեռևս Վախթանգի ավետարանի առիթով), անտիկ զարդանկարչությունից եկող բուսական ոլորանախշերը, խեցաձև տերևազարդերը և այլն[64]:

Վերջապես «Խորանաշատի» ավետարանում առկա (էջ 9բ՝ կամարներ, էջ 4ա, 5բ, 6ա, 10ա, 7բ, 8ա՝ խորանների պատվանդաններ և քիվեր) վաղ քրիստոնեական արվեստի ամենասիրված զարդամոտիվներից մեկը՝ ծիածանի ցոլք ունեցող ռոմբազարդերի ընտիր նմուշները սկզբնապես հանդիպում են կրկին «Էջմիածնի» ավետարանում[65]:

«Խորանաշատի» ավետարանի նկարիչն ընտիր ճաշակի ու նախասիրության տեր անհատ է: Նայելով նրա պատկերազարդած խորանազարդերին, զգում ես և՛ կիլիկյան ձեռագրերի կատարյալ վարպետությունն ու նրբին գույները, և՛, միաժամանակ, բուն Արևելյան Հայաստանի արվեստի կուռ ու մոնումենտալ բնույթը: Սակայն դա գեղանկարչական երկու խոշոր հոսանքների մեխանիկական համադրում չէ, այլ ուրույն և ամբողջական մի երևույթ, մի ոճ, որն իր էությամբ հիմնականում տեղական-ազգային միջավայրի ծնունդ է՝ ստեղծագործական իր սկզբունքներով, սեփական՝ միայն իրեն հատուկ կառուցվածքով:

Մի այլ հանգամանք ևս. եթե խոսում ենք կիլիկյան մանրանկարչության մասին, միանգամայն տեղին մտաբերում ենք ազգային և համաշխարհային (մասնավորապես՝ բյուզանդական, ռոմանական) արվեստի շփման ու փոխադարձ ներգործության պարագան (առանձին մշակութային միջավայր): Վասպուրականի մասին խոսելիս՝ ազգային և արևելյան ժողովուրդների արվեստների հարաբերությունները, Սյունիքում, Արցախ-Ուտիքում և Սևանա լճի ավազանում ստեղծված արվեստը, թվում է, ազգային է իր մաքուր և ամբողջական ձևի մեջ, այն էլ՝ համեմված ժողովրդական արվեստի կենսահաստատ ավանդույթներով:

Ահա թե ինչու մեզ համար այնքան էլ համոզիչ չեն հնչում Լ. Դուռնովոյի հետևյալ խոսքերը. «1224 թ. Խաչենում անանուն վարպետը իշխանուհի Ջաջռոյի (Վանենու — Հ. Հ.) պատվերով նույնպես ստեղծում է **խառը** ուղղության մի հուշարձան (Մատ. № 4823), որը նկատելիորեն այլ կերպ է պատկերազարդված, քան՝ Հաղպատի ավետարանը»[66]: Այդ «խառը ուղղություն» համարվածը, ինչպես ասացինք, մեր համոզմամբ ավարտուն որակի հասած ուրույն և շատ ավելի ազգային ու տեղական մի ոճ է:

Ձեռագրի ուշագրավ թերթերից են ավետարանիչների դիմանկարները (Տխ. IX, X): Լ. Դուռնովոն գրել է. «Դեռևս 1038 թ. ավետարանի մեջ նշված անմիջականության ուժն այստեղ տաղանդավոր, բայց դեռևս նկարչական մասնագիտական հմտություն չունեցող նկարչի մոտ դրսևորվել է ավետարանիչների խորիմաստ պատկերմամբ. նրանց շարժումներին և, մանավանդ, դեմքերին նկարիչը տալիս է իրական աշխարհից կտրված լինելու բացառիկ արտահայտություն: Նմանօրինակ միստիկ արտահայտությունը կարծես թե հակադրվում է XIII դարի հասարակության

---

[63] В. Н. Лазарев, История византийской живописи, с. 187 — 188.

[64] Սրանց պատկերները տես՝ «Հայ ձեռագրային զարդանկարչություն» (ալբոմ), աղ. 1, 2:

[65] Իհարկե «Էջմիածնի» ավետարանում և ընդհանրապես IX — XI դդ. լավագույն ձեռագրերի համար հատկանշական այդ զարդերը «Խորանաշատի» ավետարանում այլևս չունեն նախորդների փայլուն կատարելությունն ու հմայքը:

[66] Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, с. 31.



Տախ. IX



Տախ. X

ռացիոնալիստական տրամադրությանը: Հարկավոր է, սակայն, նշել, որ այս նոր միտումները հանդես են գալիս գլխավորապես մեծ քաղաքներում, այնտեղ, որտեղով անցնում էին առևտրական ճանապարհները, մինչդեռ Հայաստանի Հյուսիս-արևելյան նահանգները հեռու էին կանգնած այդ ճանապարհներից և ֆեոդալական ավանդները դեռևս ամուր էին»[67]:

Ավետարանիչները ներկայացված են ոսկու ֆոնի վրա, որը մասամբ թափվել է՝ թողնելով կղմինդրակարմրավուն հատակը[68]: Այդպիսի լոկալ միջավայրը դիտողի ուշադրությունը կարծես սրում է պատկերի ներքին կողմի վրա: Նույնիսկ այդ տագնապալի կերպարների արտաքին, մասամբ պայմանական ձևերը, դեկորատիվ երանգավորումը կրկին ուղղված են այդ նպատակին: Պարզ ու առնական այդ կերպարներում կա նաև սեփական արժանապատվության զգացում, հանգիստ հանդիսավորություն և մեղմություն, որը բավարարելու էր կախյալ վիճակում գտնվող տեղի իշխանական տների ու վանական միջավայրի ներկայացուցիչներին: Կերպարների հոգեկան դրսևորման կենտրոնը դեմքերն են. լայն բացված նշաձև աչքերը, շեշտակիորեն աջ կամ ձախ թեքված բիբերը, իսկ կամարաձև հոնքերից վեր ընդգծված ճակատի աղեղնաձև կնճիռները Արցախի մանրանկարչության ոճային բնորոշ հատկանիշներից են: Հոնքերից սկսվում է փոքր-ինչ երկար քթի գծագրումը: Բեղ ու մորուքը պատկերվում են գրեթե միասին՝ սրաձև, ոչ շատ առաջ եկած: Գլխի մազերը փարթամ չեն, բայց նշմարելի է դրանց գանգրությունը՝ մանր խոպոպիկներով: Բավական պարզունակ և ինքնատիպ են նկարվում ականջները. ասես իրար կպած երկու կիսաշրջան լինեն, «Ɛ» շուռ տված 3 թվանշանի ձևով, որ ընդհանրապես բնորոշ է Արցախի մանրանկարչությանը:

Ի դեպ, գրաֆիկ հարթագծայնությամբ և ոճավորման մի քանի մանրամասերով այդ դիմանկարները հիշեցնում են Վասպուրականի մանրանկարչության կերպարները: Հիմնական տարբերությունը թերևս Վասպուրականին բնորոշ աչքերի և հոնքերի աղեղնաձև վերջավորությունների պակասն է, որի գոյության դեպքում նմանությունը կարող էր շփոթությունների տեղիք տալ:

Լ. Ա. Դուռնովոյի բնորոշած «նվազագույն միջոցներով առավելագույնին հասնելու» հայտնի սկզբունքը հավասար չափով կարող է վերաբերել նաև Վասպուրականի մանրանկարներին[69]:

Գունաշարը Վախթանգ իշխանի ձեռագրի համեմատությամբ այստեղ ավելի մեղմ է. կա բարեկիրթ նրբության մի երանգ, գուցե և բանաստեղծական շեշտադրում: Կարմիրը, մանուշակագույնը, կանաչը, կապույտը, սև-շագանակագույնը թանձր են ու հագեցված, մասամբ սպիտակի խառնուրդներով: Դրանց հարաբերությունները՝ ոսկու նուրբ ֆոնի վրա, աչք շոյող թավշյա փափկություն են հաղորդում, ստեղծում ակնահաճո տպավորություն:

Ասենք, որ «Խորանաշատի» ավետարանն արժեքավոր հուշարձան է նաև հայ գրչության արվեստի և հայերենի կետադրության պատմության ուսումնասիրության համար. ունի կետադրության նշանների մի մասը՝ վերջակետ, ստորակետ, բութ, շեշտ, հարցական նշան, չակերտ, ապաթարց, ենթամնա և այլն[70]:

Ավարտելով իշխան Զաջուռ Խաղբակյանցի դըստեր՝ Վանենու պատվերով ստեղծված ավետարանի նկարազարդումների քննությունը, հարկ ենք համարում մի քանի խոսք ասել նույն իշխանուհու կամքով ընդօրինակված մի այլ նկարազարդ ձեռագրի մասին, որն անցել է հարյուրամյակների արհավիրքների միջով և ցավալիորեն զոհ գնացել մեր դարի առաջին տասնամյակների քաղաքական թոհուբոհերին:

Մշակութասեր և եռանդուն Վանենի իշխանուհին «Խորանաշատի» ավետարանից ութ տարի անց՝ 1232 թ., պատվիրել և Հավապտկի վանքին է նվիրել մեկ շքեղ ձեռագիր[71]: Ստեփանոս գրչի ձեռքով[72] այն գրվել է Զաքարյանների գերիշխանու-

---

[67] Հայկական մանրանկարչություն (ալբոմ), էջ 204:

[68] Լ. Ա. Դուռնովոն, որը հմուտ էր արվեստի (մասնավորապես՝ որմնանկարչության ու մանրանկարչության) տեխնոլոգիայի ու վերականգնման գործում, գտնում է, որ այդ ձեռագրի ոսկի օգտագործած վարպետը մեծ փորձ չի ունեցել, քանի որ գունային շերտի հիանալի պահպանվածության պարագայում ոսկին մեծ մասամբ թափվել է, թողնելով հիմքի կարմիրը:

[69] Ուշագրավ են նաև դեմքերի (այտերի) վրա դրվող կարմիր խալիկները, որոնք բնորոշ են Վասպուրականի մանրանկարչությանը: Բուն Հայաստանի արևելյան շրջանների ձեռագրերի կապակցությամբ Վ. Ն. Լազարևը գրել է. «Մանրանկարները... իրենց շեշտված գծայնությամբ և համարձակ էքսպրեսիոնիզմով հոգեհարազատ են ասորական վարպետների ստեղծագործություններին...» (В. Н. Лазарев, История византийской живописи, с. 188):

[70] Յու. Վարդանյան, նշվ. հոդվածը:

[71] Գ. Հովսեփյան, Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 839

[72] Ավետարան, մեծադիր, մագաղաթ, գիր՝ միջին երկաթագիր, մանրանկարչական, գրիչ՝ Ստեփանոս, տեղ՝ Գետկայ վանք (Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 881):

թյան տակ գտնվող Նոր Գետիկում: Բերենք նրա հիշատակարանի՝ մեր խնդրի համար կարևոր մասը.

«... Քրիստոսասէրս Վանենի, որ և ստացաւ զայս աստուածախաւս Աւետարանս յիշատակ և փրկութիւն հոգւոյ հաւր իւրոյ՝ բարեպաշտ իշխանին Ջաջռոյ և ետ ի սուրբ մենաստանն, որ կոչի Հաւապտուկ, որ է շինեալ յանուն սրբոյ Աստուածածնին և է բնական տուն և շիրիմ Ջաջռոյ իշխանի և նախնեաց իւրոց...

Արդ, գրեցաւ սա ի թուիս Հայոց ՈՁԱ, ի գաւառիս Կայենոյ, ի գերահռչակ սուրբ ուխտս Գետկայ, ընդ հովանեաւ Սուրբ Աստուածածնիս և Սուրբ Լուսավորչիս Գրիգորի, ձեռամբ մեղապարտ Ստեփանոսի, յիշխանութիւն իշխանաց իշխանի աթաբակ Իւանէի և որդւոյ նորա Աւագին...»[73]:

Տարիների դեգերումներից հետո ավետարանը վերջնականապես հանգրվանել էր Նուխու շրջանի Գեոյբուլաղ գյուղում, որտեղ և առաջին անգամ այն տեսել է Սարգիս Ջալալյանցը («ցարդ պահպանի մեծաւ յարգանօք յեկեղեցւոջ Վարդաշէն գեղջ երկաթագիրը Աւետարան») և ընդօրինակել ձեռագիր գըլխավոր հիշատակարանը[74]: Մանրանկարչության մասին նա որևէ խոսք չի ասել: Հաջորդը Մակար Բարխուդարյանցն է, որը, լինելով Գեոյբուլաղ գյուղում, նկարագրել է այդ ավետարանը, քաղել նրա հիշատակարանները[75]: Բարխուդարյանցն արդեն տեղեկացնում է նաև ձեռագրի նկարազարդումների մասին. «... գրչագիր և մեծադիր աւետարան, որ գրուած է ամբողջապէս մեսրոպեան գլխագրերով, մագաղաթի վերայ: Գեղեցիկ են ծաղիկներն, ծաղկագրերն և գլխագրերն, բայց այնքան գեղեցիկ չեն չորս Աւետարանչաց պատկերներն (մանավանդ խնամքով պահուած չէ այս թանկագին ձեռագիրն)»[76]: Այդ նկարագրությունից կարելի է ենթադրել, որ գործ ունենք «Խորանաշատի» ավետարանի մի նմանակի հետ. թեմատիկ մանրանկարներ չկան, չկան նաև խորանները, (հավանաբար ընկել են). գեղեցիկ են գլխազարդերը, լուսանցազարդերը, բայց «գեղեցիկ չեն» ավետարանիչները: Փաստորեն դա մի այնպիսի գնահատական է (բնորոշ XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբների նախասիրություններին ու ճաշակին), որը նման է «Խորանաշատի» ավետարանին տրվածին. «թույլ են ավետարանիչների պատկերները և շատ պարզ, իսկ սկզբնազարդերը, լուսանցքի զարդերը ավելի հաջող և արևելյան բնույթով...»[77]: Կարելի է ենթադրել, որ իշխանուհի Վանենին Հավապտկի վանքի համար նախատեսած ձեռագիրը ևս նկարազարդելու է տվել այն նույն նկարչին, որի հոգեկան ներշնչմամբ լեցուն կերպարները չեն համապատասխանել XIX դ. և XX դ. սկզբի գեղագիտական պատկերացումներին:

1910 թ. ձմռանը Գարեգին Հովսեփյանը ձեռագիրը «մանրանկարչական տեսակետով» ուսումնասիրելու և դրա բոլոր հիշատակարաններն արտագրելու նպատակով Էջմիածնից գնացել է Գեոյբուլաղ գյուղ[78]: Ցավոք, Գ. Հովսեփյանի տպագրված գործերի և անտիպ նյութերի մեջ չկարողացանք գտնել այս ձեռագրի մանրանկարչությանը վերաբերող նրա դիտողությունները. հրապարակի վրա միայն մատյանի հիշատակարանն է, համառոտ նկարագրությունը և նույնպիսի ծանոթագրությունները[79]:

Այսպիսով, հայտնի է դառնում պատմական Արցախում նկարազարդված երրորդ ձեռագիրը, որը մեզ չի հասել, սակայն ականատեսների գրառումների շնորհիվ հնարավոր է դրա մասին արձանագրել հետևյալը.

ա) 1232 թ. Հավապտկի վանքի համար Վանենի իշխանուհու պատվերով ընդօրինակվել է ընտիր մի ավետարան:

բ) Դրա գեղարվեստական հարդարանքը հիմնականում եղել է նույն բնույթի, ինչ «Խորանաշատի» ավետարանինն է և, ըստ ամենայնի, ստեղծվել է նույն նկարչի ձեռքով:

գ) Ավետարանում եղել են միայն ավետարանիչների դիմանկարները, համապատասխան անվանաթերթերն ու լուսանցազարդեր:

---

[73] Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 881 — 883:

[74] Ս. Ջալալեանց, Ճանապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան, Բ, էջ 215 — 217:

[75] Մ. Բարխուդարյանց, Աղվանից երկիր և դրացիք, էջ 234 — 236:

[76] Նույն տեղում, էջ 234:

[77] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Ա, էջ 34:

[78] Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 27 — 28: Այս ձեռագրի հիշատակարաններն օգտագործել է նաև Հ. Օրբելին («Избранные Труды», с. 146 — 170):

[79] Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 881 — 884: Ականատես հետազոտողների հաղորդումների հիման վրա այս ձեռագրին անդրադարձել է նաև Բ. Ուլուբաբյանը, Խաչեն., էջ 184: Հանգուցյալ բանասեր Աս. Մնացականյանը մեզ պատմել է, որ ծագումով Գեոյբուլաղ գյուղից մի բժշկուհուց ինքը լսել է հետևյալը. 1915 — 1918 թթ. հայ-թուրքական հարաբերությունների խառնակ տարիներին գյուղացիներն իրենց ավետարանը փրկելու համար այն ամուր փաթաթել են մոռթիների մեջ և թաքցրել գյուղի մոտով անցնող գետի ծանծաղուտ ջրերի տակ:

ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԻ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ № 1288 ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ

Արցախում ընդօրինակված ևս երկու ձեռագիր այժմ գտնվում են Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց վանքի ձեռագրատանը և ունեն մի քանի մանրանկար:

Ձեռագրերից առաջինը 1273 թ. Նոր Գետիկում (արդեն Ումեկյան տոհմի ձեռքում էր) ընդօրինակված ժողովածու է (Ձեռ. աղբ. ցանկ. № 3), որի հիշատակարանում հաղորդվում է հետևյալը.

«... Յամի եւթնհարիւրերորդի քսաներորդի երկրորդի թուականութեանս Հայոց (1273), յորում ժամանակի հովուէր զուղղափառութիւն հաւատոյս քրիստոնէութեան վերադիտողութեամբ ճշմարիտ աթոռակալ Լուսաւորչին մերոյ տէր Յակոբ, և յԱղուանից տէր Ստեփաննոս, եւ ի տիեզերակալութեան մերոյ աշխարհիս՝ յաթաբեկութեան Սադունին, եւ ի տէրութեան տեղոյս Ճարին, աստանաւր կատարեցաւ տառ մատենիս, ընդ հովանեաւ Սբ. Աստուածածնիս, եւ սրբո նշանիս Մերկուռիոսի, այլ եւ առ ոտս սուրբ եւ վսեմապայծառ վարդապետիս Յովասաբիս, որ է ամենայնիւ աւրինակ բարեաց վարիւք եւ բանիւ:

Արդ, ես՝ յոքնամեղս Մխիթար, առ ոտն սորա կալով եւ յաղաւթս սորայ ապաւինեալ եւ յԱստուած, մոռացում արարի ամենայն մարմնականիս, եւս առաւել տկարութեան մարմնոյս... գծագրեցի իմով ձեռամբ ի վայելումն անձին իմոյ, եւ յիշատակ հոգոյս...

Արդ... յիշեցէք... վարդապետն զՅովասափ, եւ զըստ մարմնո ծընաւղսն մեր, զհայրն իմ զԳերգ և զմայր իմ Մամախաթուն, եւ զհանիկն իմ ԳԷնի. ընդ նմին զԱռաքել վարդապետն, որ ելից զպակասութիւն քարտիս»[80]:

Ձեռագրում կա երկու մանրանկար. էջ 1բ — գունավոր խաչապատկեր, 142բ — ս. Անտոնի պատկերը: Թեև Ն. Պողարյանը չի նշել վերջինիս գունավոր կամ միագույն լինելը, բայց այն ավելի շատ գրաֆիկ աշխատանքի տպավորություն է թողնում: Այդ միակ թեմատիկ պատկերը, ամենայն հավանականությամբ, գրիչ Մխիթարի ձեռքի գործն է: Մխիթարը բացահայտ անկարող է եղել վերարտադրել մարդկային մարմնի ձևերն ու համաչափությունները:

Ս. Անտոնի նկարի տպավորությունը թերևս պայմանավորվում է ճգնավորի կերպարի ըմբռնումով: Տեղին է ասված, որ արևելքում «արտահայտչականությունը միշտ էլ գերադասվել է գեղեցիկից»[81]: Նա ներկայացված է անապատում ճգնելիս, ձեռքին գավազան, խաչը ուսից վեր: Անտոնը սաստել, հնազանդեցրել է վիշապներին ու օձերին[82]:

Ճգնավորի գլխին սև վեղար է, ուսերին՝ թիկնոց. կրկնաշերտ գոտիով կապված պարեգոտը հիշեցնում է ավելի շատ աշխարհիկ տարազ:

Չնայած նկարի գրեթե անճարակ պարզունակությանը, այնուամենայնիվ մի քանի գծեր, առաջին հերթին՝ **տիպական հատկանիշները — նշաձև աչքեր,** շեշտված կամարաձև հոնքեր, որոնք կենտրոնում, առանց ընդհատվելու իջնելով գծագրում են երկար քիթը, ոչ փարթամ բեղ ու մորուքը, նրբորեն նշված բերանը վկայում են, որ դիմագծային որոշ հատկանիշներ, ըստ էության, Արցախ-Ուտիքում ամուր և անփոփոխ բնույթ են կրել. միայն թե հմուտ նկարիչն այն ավելի վարժ ու տպավորիչ ձևերով է ներկայացնում, թույլը կամ էպիգոնը՝ պարզունակ ու կոպիտ: Բայց անկախ կատարման տարբերություններից, կարևորն այս դեպքում այն բնորոշ առանձնահատկություններն են, որոնք դրսևորում են տեղական ավանդույթների պահպանումն ու ազգային-մշակութային միջավայրի առկայությունը:

---

[80] Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոյ Յակոբեանց. կազմեց Ն. Պողարեան, հ. Դ, Երուսաղեմ, 1969, էջ 495 — 496: Այս հիշատակարանը, որպես Արցախի սոցիալ-քաղաքական հարաբերությունների մասին պատմող սկզբնաղբյուր, օգտագործել է Գ. Հովսեփյանը (տես՝ Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Ա, էջ 10—11):

[81] Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., էջ 46:

[82] Սուրբ Անտոնի վանքը տես՝ Մ. Ավգերյան, Լիակատար վարք և Վկայաբանություն սրբոց, որք կան ի հին Տոնացույցի եկեղեցվո Հայաստանյաց, Վենետիկ, 1810, էջ 57 — 101: Ուշագրավ է ոտքերի տակ փռված փոքր վիշապ օձը. հիշեցնում է № 4820 ձեռագրի Ադամի ու Եվայի պատկերի օձերին:

ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԻ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ № 1794 ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ

Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց վանքի ձեռագրատանը գտնվող երկրորդ մատյանը 1326 թ. է (Ձեռ. աղբ. ցանկ № 4):

«Շնորհիւն Աստուծոյ սկսա և ողորմութեամբ նորին կատարեցի զսուրբ և ըզկենսաբեր աւետարանս, ի դար... յետին թուիս հայոց ՉՀԵ, կաթողիկոսութեանս Խաչենոյ, ի նահանգիս Մակաղեց, ի յանապատիս Բարիմարդկա, ընդ հովանեաւ սուրբ նահատակիս, ձեռամբ սոսքանուն Թոմա գրչի, փոքր Թեղենեցի Սարգիս Վարդապետի: Որք աւգտիք ի սբ. Աւետարանէս, կարդալով կամ աւրինակելով կամ ժառանգելով, յիշեսջիք բարի մըտաւք զհոգեւոր հայրն մեր զԱթանէս առաջնորդ տեղւոյս, եկ բարէմիտ զամուսին իւր Բաւրինա,... եւ զծնողսն իմ Վիրապշահն եւ Թագուհի, եկ զեղբարսն...»[83]:

Այստեղ էլ թեմատիկ-տերունական պատկերներ չկան: Սկզբի թերթերը, դրանց թվում նաև Մատթեոսի նկարը, ընկել են: Պահպանվել են Մարկոսի՝ էջ 106բ, Ղուկասի՝ 176բ և Հովհաննեսի՝ 290բ նկարները և մի քանի գլխազարդեր ու լուսանցազարդեր:

Բարեբախտաբար Ն. Պողարյանի ցուցակում արտատպված է ավետարանիչներից երկուսի պատկերը, որը հնարավորություն է տալիս որոշ չափով գաղափար կազմել նկարչի հմտության, նախասիրությունների, ինչպես նաև տեղական սովորույթների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին:

Մարկոսի դիմանկարում (էջ 106բ.) անսովորը ճարտարապետական միջավայրի պատկերումն է: Տեսնում ենք հարուստ ներքնամաս ունեցող մի կառույց, որտեղ աստիճանների ու դռների առկայությունը ցույց է տալիս, որ այն ունի նաև երկրորդ հարկ: Երկրորդ հարկի պատուհաններից երևում են արտաքին գըմբեթները:

Բարձր և շքեղ թիկնաթոռի վրա նստած ավետարանիչը մի ձեռքով բռնել է գրակալին ամրացված թուղթը, մյուսով գրում է: Մարմինը պատկերված է կողքից, դեմքը՝ դիմացից: Հենց դեմքի ու հագուստների մեկնաբանման մեջ էլ դրսևորվում են գեղանկարչության տեղական սովորույթներին բնորոշ գըծերը. ոչ բարձր ճակատ, գանգուր մազեր, քիչ առաջ եկած բեղ ու մորուք: Աչքերը նշաձև են, որոնց խորշերի ցածի մասերը ազատ են մնում. հոնքերը, կենտրոնում առանց ընդհատվելու իջնելով ցած, գծագրում են ուղիղ քիթը:

Այս ամենը հիշեցնում է «Վախթանգ Խաչենցու» 1212 թ. և «Խորանաշատի» 1224 թ. ձեռագրերի, ինչպես նաև Նոր Գետիկի 1273 թ. ժողովածուի «ս. Անտոն» նկարի կերպարները, նրանց արտահայտությունները ու հագուստի մեկնաբանման եղանակները: Նույն հագեցված մուգ կանաչի, վարդագույնի և մանուշակագույնի վրա սպիտակի ու դեղինի գծագրումներով նշվում են ծալքերը, որոնց ոճավորումը ավելի շատ մոտենում է զարդի:

Հովհաննես ավետարանիչի և Պրոխորոնի պատկերը նմանվում է «Խորանաշատի» ավետարանի համանուն նկարին, ասես երկու նկարիչներն էլ օգտվել են նույն գաղափար օրինակից (միայն թե Երուսաղեմի ձեռագրում, «Խորանաշատի» ավետարանի լըռկալ ֆոնի փոխարեն, Պրոխորոնն ունի բարձր թիկնաթոռ, իսկ Հովհաննեսը պատվանդանի վրա կանգնած սև բեղ ու մորուք ունեցող միջին տարիքի տղամարդ է):

---

[83] Ն. եպ. Պողարեան, Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբ. Հակոբեանց, հ. 6, Երուսաղեմ, 1972, էջ 144:

ՈՒՄԵԿԻ ՈՐԴԻ ԻՇԽԱՆ ՎԱԽԹԱՆԳԻ ՁԵՌԱԳՐԵՐԸ

(Մատ. ձեռ. №№ 5669 և 155)

«Ներքին Խաչենի իշխան Հասան-Ջալալի քաղաքական ու մշակութային հախուռն գործունեությունից հետո նրա հաջորդների մեջ կարծես աստիճանաբար մարում է նախաձեռնող բնավորությունը: Նրա միակ արու զավակի՝ Աթաբակի մասին պահպանվել են սոսկ կցկտուր տեղեկություններ: Իսկ դուստրերից երկուսը՝ Մամա-Խաթունը և Մինա-Խաթունը ժառանգել էին Հասան-Ջալալի ու Մամքանի էական բարեմասնությունները և արժանի են հատուկ ուշադրության»[84]: Մամա-Խաթունի ամուսինը ժամանակի գործունյա ու հեղինակավոր մարդկանցից մեկն էր՝ մեծահարուստ վաճառական պարոն Ումեկը: Գիտենք, որ նա Բարձր Հայքից եկել և բնակություն էր հաստատել Տփխիսում. այստեղ ապրելով հանդերձ, Ումեկը տնտեսական ու մշակութային սերտ հարաբերություններ էր հաստատել մայր հայրենիքի, հատկապես Արցախ-Ուտիքի հետ: Այդ կապերի արտահայտությունն էր և այն, որ նա 40 հազար դուկատով գընում է Նոր Գետիկի վանքը իր շրջակայքով որպես «հայրենիք», որի լիիրավ տերը այդուհետև դարձան ինքն ու իր ժառանգորդները:

Ումեկի և Հասան-Ջալալի դուստր Մամա-Խաթունի որդին էր իշխան Վախթանգը՝ «վաղ մանկությունից շոյված մեծամեծների ուշադրությամբ և գրական մի այնպիսի մեծության փառաբանությամբ, ինչպիսին Հովհաննես Երզնկացին էր»[85]: Հանձին Վախթանգի մեր առջև հառնում է իշխանական տոհմի մի շառավիղ, որի գեղագիտական նախասիրությունների ձևավորման վրա, անտարակույս, վճռական նշանակություն են ունեցել անմիջական շփումները Հայոց Արևելից կողմանց արվեստի հին սովորույթների հետ:

Վախթանգի մայր Մամա-Խաթունը վաղ մանկությունից որդուն կապել էր մեծ մորապապի թանկագին հիշատակների, նրա երկրի հարուստ մշակույթի հետ: Նա որդուն հաճախ տանում էր Խաչեն, մասնակից դարձնում հայրենի երկրի հոգևոր կենտրոններին տված իր ընծայումներին և դրանց նվիրված ծեսերին: Այնպես որ Վախթանգի, որպես մշակույթի գործչի կամ հովանավորողի, կերպարը պետք է տեսնել պատմական Արցախի մշակութային կյանքի ֆոնի վրա:

Իշխան Վախթանգի անունը կապվում է մատենագիտական ու մանրանկարչական երկու նշանավոր հուշարձանների հետ: Դրանցից առաջինը 1279 թ. ընդօրինակված ավետարանն է (Մատենադարան, ձեռ. № 5669), երկրորդը՝ Պողոս առաքյալի թղթերի ժողովածուն (Մատենադարան, ձեռ. № 155, Ձեռ. աղբ. ցանկում № 5 և 6):

Առաջին ձեռագիրը ներկայացնում է միայն Մատթեոսի ավետարանը: Հիշատակարանում կարդում ենք. «... Մատթէոսեան աւետարանս ի թվի ՉԻԸ, յամսեանս արեգ. ԻԸ, հրամանավ բարիարմատ և քաղցրամիտ պատրոնին... Վաղթանկա..., որդո Աստուածասէր մեծ պատրոնին Ումեկին և թոռին իշխանաց իշխանին Ջալալին: Ի վայելումն եւ ի պահպանութիւն անձին իւրոյ. ի խրատ և ի վարժումն մանկական տիրոջ իւրոց»[86]: Այստեղ կա Հովհաննես ավետարանիչի նկարը՝ ձախ ձեռքով ավետարանը բռնած, աջ ձեռքը կրծքին: Չնայած թերթը վատ է պահպանվել, բայց զգացվում է նկարչի շնորհքը: Նույն հմտությամբ է նկարված նաև անվանաթերթը (2ա):

Հայ մանրանկարչության ուսումնասիրման համար մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում հատկապես երկրորդ ձեռագիրը՝ Պողոս առաքյալի թղթերի ժողովածուն[87]: Ձեռագիրը և նրա մանրանկարները մանրամասն քննել է Գ. Հովսեփյանը[88]: Այստեղ կա հինգ թեմատիկ պատկեր. առաջինը Առ հռովմայեցիս թղթի սկզբում բարձր թիկնակով աթոռին նստած Հիսուսի պատկերն է: Նրա տակ երկար բարձ (մութաքա) է, զարդարուն շորը վրան (էջ 10բ, Տխ. XI): Այնուհետև, 32ա, 73ա, 80բ, և 114ա թերթերում պատկերված է Պողոս առաքյալը տարբեր դիրքերով: Ուշագրավ է նաև մյուսը՝ «Դարձի» տեսարանը. առաքյալն ընկած է երեսնիվայր՝ ձեռքերը ինչ-որ մատյանի վրա: Երկինքն արտահայտող կիսաշրջանից դուրս է եկել մի ձեռք, որից երեք կարմիր ճառագայթներ իջնում են դեպի Պողոսը՝ «Սաւուղ, Սաւուղ, զի՞ հալածես զիս» վերտառությամբ:

Երկնքի (ս. Հոգու) պատկերը տեսնում ենք նաև 114ա էջում: Պողոսը նստած է բոլորակ գեղեցիկ աթո-

---

[84] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 219:

[85] Նույն տեղում, էջ 221:

[86] Ձեռ. № 5669, էջ 206բ. Տես՝ Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, Ա, էջ 5: Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն..., էջ 222 — 223:

[87] Մատենադարան, ձեռ. № 155, Գ. Հովսեփյանը այս ձեռագրի գրչության թվականը համարում է 1280-ը (տես՝ Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Ա, էջ 4):

[88] Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Ա, էջ 1 — 14 «Վախտանգ որդի Ումեկայ և նորա տոհմը»:



Տախ. XI



Նկ. 2



Նկ. 3

ռի վրա: Նրա կեցվածքն ու հագուստի մեկնաբանությունը հիշեցնում են ավետարանիչների դիմանկարները: Գլխի շուրջը լուսապսակ է:

Հաջորդ պատկերում երկարավուն խորանի ներսում Պողոսը ներկայացված է ամբողջ հասակով կանգնած: Առաքյալի աջ ձեռքն օրհնանքի նշանով կրծքի մոտ է, ձախով բռնել է բաց արած փաթեթը (նկ. 2):

136 ա էջում Պողոս Առաքյալը նստած է (նկ. 3):

Եվ վերջապես, 32ա էջի աջ սյունակի վրա նկարված Պողոսը դեպի ձախ է շարժվում. մի ձեռքին Սուրբ Գիրքն է, մյուսով ցույց է տալիս հավատի նշանը

Թղթերի սկսվածքների գլխազարդերը մի շարք դեպքերում զբաղեցնում են էջի վերին կեսը (11ա, 70ա, 100ա, նկ. 48, 49), իսկ ավելի հաճախ՝ միայն մի սյունակի վերին մասը (68բ և այլն): Գեղեցիկ գլխատառերը հիմնականում կազմված են բուսահյուսվածքներից: Լուսանցազարդերում և, ընդհանրապես, նախշազարդերում գերակշռում են հնամենի մոտիվները՝ փոքրիկ շրջանակների համակցությամբ տերևներ, ճարտարապետական դեկորներ (մատուռ), երկգլխանի արծիվ՝ բուսական հյուսվածքների հետ (էջ 128ա), թռչուններ և այլն:

Ամենից հետաքրքրականն ու արժեքավորն այս ձեռագրում Վախթանգ իշխանի դիմանկարն է (Տխ. XII): Պատանի իշխանը նստած է գեղեցիկ զարդարված բարձր թիկնաթոռի վրա (ըստ Գ. Հովսեփյանի, «փառավոր գահույք է՝ նմանությամբ եպիսկոպոսական աթոռների»)[89]: Աջ ծնկան վրա երկու ձեռքով բռնել է բաց ավետարանը: Հագին ծալքավորված մանուշակագույն երկար զգեստ է: Օձիքը, կուրծքը և քղանցքները ծածկված են ոլորուն արմավազարդե-

[89] Նկարի կողքին գրված է. «Զքարի անուն և զնստուծով մեծացեալ զմեծ պատրոնն զՎախտանգն յիշեցէք ի տէր. նաև զբազմամեղ գծողս և զծնողսն իմ զՍարգիս և զԹագուհի, և Աստուած զձեզ յիշէ»:

րով: Իշխանի գլխին սրածայր գլխարկ է. ետևի մասում երևում են կախ ընկած սև ու ոսկեգույն ժապավենները: Ոտքերին սև սրածայր կոշիկներ են: Գ. Հովսեփյանի խոսքերով ասած, «Դեմքը նուրբ է, առանց մորուքի... գեղեցիկ ու փոքր բերանով, սրածայր քթով, աչքերը խաղաղ և խոշոր, ունքերը բարակ և կամարաձև, ականջներից օղեր կախված, այտերի կեդրոնն թեթև կարմրությամբ. ընդհանուր լուրջ և տխուր արտահայտությամբ, մազերը կինեմոնագույն և երկու փոքրիկ փնջեր գլխարկի տակից ճակատի վերա իջած: Ձեռքերը նուրբ են, բարակ և երկար մատներով, ընդհանուր զգեստավորությամբ նման է Խութլու Բուղայի՝ Սադուն աթաբեգի որդուն որմնանկարին՝ Հաղպատի հարավային պատի վերա...»[90]:

Վախթանգ իշխանի պատկերը եզակի տեղ ունի հայկական մանրանկարչության մեջ: Չանտեսելով նկարի պատմա-ազգագրական նշանակությունը, հատուկ կարևորություն ենք տալիս բնորդային նմանության խնդրին. մի բան, որը մեզանում քիչ օրինակներ ունի: Բայց հենց այստեղ էլ դրսևորվում է միջնադարյան արվեստի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը. պատանի իշխանի անհատականությունն արտահայտող նուրբ դիմագծերի հետ միասին, զգացվում է տեղական ոճի ներգործությունը. մանրամասերի նկարման որոշակի ձևեր — աչքեր, քիթ, հագուստների մեկնաբանում: Մեր նկարն այն օրինակներից է, երբ միջնադարյան արվեստի ոճական ընդհանուր սկզբունքների պայմաններում շնորհալի վարպետները հասնում են կերպարի ուրույն գծերի դրսևորման:

Այժմ անդրադառնանք այն հարցին, թե որտե՞ղ են ընդօրինակվել և նկարազարդվել մեզ հետաքրքրող ձեռագրերը. այդ երկու ձեռագրերը որքանո՞վ են կապվում պատմական Արցախ-Ուտիքի մշակութային միջավայրի ու գեղանկարչական ավանդույթների հետ: Գ. Հովսեփյանը հակված է որոշակի պատասխան տալու այդ հարցին. «... Մենք կը տեսնենք, որ մինչև իսկ հիմունքներ ունինք կռահելու, թե որտեղ պետք է գրված լինին այդ ձեռագրերը», ապա վկայակոչում է Հովհաննես Երզնկացու «Յաղագս երկնային շարժման» աշխատության նախադրությունը, ուր Երզնկացին պատմում է, թե ինչպես 1284 թ. գալով Տփխիս, ս. Գևորգ եկեղեցում հանդիպում է պարոն Քարիմատինին՝ Ումեկի ավագ որդուն, և պատանի Վախթանգին: Եկեղեցում կարդացած նրա ճառը մեծ բավականություն է պատճառել Վախթանգին, և սա մոր խորհրդով դիմել է Հովհաննես Երզնկացուն՝ իր համար գրելու «Յաղագս երկնային շարժման» աշխատությունը: Ուրեմն, պատանի Վախթանգն այդ ժամանակ բնակվում էր Տփխիսում[91]: Փաստորեն Գ. Հովսեփյանը համակարծիք է Լ. Մելիքսեթբեկի այն ենթադրության հետ, որ ձեռագրերն ընդօրինակվել են Տփխիսում[92]:

Այդուհանդերձ, երկու վաստակաշատ հայագետների այս տեսակետը, մեզ թվում է, վերջնական չէ: Ճշմարիտ է, որ Վախթանգը մանկությունն անց է կացրել Տփխիսում: Բայց ճշմարիտ է նաև, որ նույնիսկ պատանեկան այդ տարիներին նա իր մոր՝ Հասան-Ջալալի դուստր Մամա-խաթունի հետ հաճախ այցելում էր մայրական գծով պապենական տիրույթները: Փորձենք գծել նրա կյանքի դեպքերի հաջորդականությունը:

Մանազկերտցի մեծահարուստ Ումեկը գալիս և բնակություն է հաստատում վրաց մայրաքաղաք Տըփխիսում: Լինելով ձեռներեց ու հեռատես, մեծ նվիրատվությունների գնով նա ձեռք է բերում մոնղոլական խանի տեղակալ և գլխավոր հարկահավաք Արղունի վստահությունն ու համակրանքը: Իսկ վրաց թագավոր Դավթի հետ այնքան սերտ հարաբերությունների մեջ է լինում, որ պատմիչի խոսքերով ասած՝ «և հայր անուանեալ թագաւորին վրաց Դաւթի»[93]:

Կնոջ մահից հետո Ումեկը ամուսնանում է երկրորդ անգամ, կնության վերցնելով Խաչենի նշանավոր իշխան Հասան-Ջալալի դստեր՝ Մամա-խաթունին: Սրանից ունենում է մեկ որդի, այն է՝ մեր ձեռագրերի ստացող Վախթանգին (ըստ Գ. Հովսեփյանի հաշվումների, Վախթանգը պետք է ծնված լինի 1265 — 1268 թթ. և վախճանված՝ 1344 թ.)[94]:

Վախթանգի լույս աշխարհ գալուց առաջ, Ումեկը նախկին կնոջից ուներ երկու որդի. ավագը Քարիմատինն էր, որը, ըստ կարգի, ժառանգել էր հոր կառուցած եկեղեցին և ունեցվածքը Տփխիսում: Երկրորդ որդին՝ Ճարը, որպես ժառանգություն ստացել էր Գետիկը և իր անձնական գնումով նրան ավելացրել Հովը (ինչպես տեսնում ենք, Ումեկյանները կտրված չեն հայրենի Հայոց երկրից):

---

[90] Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Ա, էջ 4 — 5: Սադուն աթաբեկի նկարը տես՝ «Христянский Восток», 1912 թ.:

[91] Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Ա, էջ 6:

[92] Նույն տեղում, էջ 6 — 7:

[93] Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, էջ 363:

[94] Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 7 — 8:



Տախ. XII

Վախթանգը, որին, ինչպես Բ. Ուլուբաբյանն է ասում[95], համարյա ոչինչ չէր մնացել, մանկությունն անց է կացրել Տփխիսում. շռայված մեծամեծների ուշադրությամբ և արժանացած Երզնկացու նման մեծության փառաբանմանը: Հոր մահից՝ 1267 թ. հետո (Վախթանգն ընդամենը 5—6 տարեկան էր) մանուկ Վախթանգի և Մամա-խաթունի համար, թվում է. խորթ եղբայր Քարիմատինի իշխանության ներքո այնքան էլ նպաստավոր մթնոլորտ չպետք է լիներ Տփխիսում: Հարց է, թե վերջինս ինչ զգացում է տածել իր մայրացուի և հատկապես նրա արու զավակի նկատմամբ՝ հանձին նրա տեսնելով իր նյութական միջոցներին և ժառանգական իրավունքին հավակնող մեկին: Մենք չգիտենք նաև, թե Ումեկի ավագ որդին ինչ ժառանգություն է բաժին հանել Մամա-խաթունին և Վախթանգին:

Ահա և այրիացած Մամա-խաթունը առաջին հայրցքից օրինավոր ժառանգակցի, բայց, ըստ էության, կախյալ ու անզոր վիճակում գտնվող իր որդուն իրոք որ պետք է կապեր նախատակված պապի՝ Խաչենի երբեմնի հզոր ու խիզախ իշխանի երկրի ու հիշատակների հետ: Դա նաև հայրենասիրություն էր, Հասան-Ջալալի տան առաքինի բարեմասնություններից մեկը, որ մայրը ներարկում էր որդուն:

Ասացինք, որ դեռ մանկության շրջանում, յուրանքանչյուր անգամ հայրենի երկիր գնալիս մայրը պատանուն հետն էր վերցնում: Ափսոսել կարելի է միայն, որ նշված ձեռագրերի հիշատակարաններից, Գանձասարի 1280 թ. մի արձանագրության[96] և Երզընկացու 1284 թ. հաղորդած տեղեկությունից հետո աղբյուրները դադարում են Վախթանգի ու նրա մոր մասին որևէ լուր հաղորդելուց: Միայն 55—60 տարի անց Վախթանգին վերաբերող վերջին արձանագրությանը հանդիպում ենք Սյունաց աշխարհի պատմական Եղեգիս (Ալայազ) գյուղի Զորաց տաճար եկեղեցու մոտ գտնվող տապանաքարի վրա. «Թվ. ՉՂԶ (1347) այս է հանգիստ պարոն Վախթանգին՝ որդոյ պարոն Ումեկին»[97]: Այս փաստը մասնագետներին դժվար կացության առջև է կանգնեցնում՝ ստիպելով արտահայտել տարբեր վարկածներ. մասնավորապես որոշելու, թե ինչու կամ ինչպես է պատահել, որ Վախթանգը, հայրական տիրույթներից ու ժառանգությունից կտրված, իր հավիտենական հանգիստը գտել է սեփական տոհմի հետ առնչություն չունեցող Եղեգիս ավանում: Շատ բնական է թվում այս առթիվ Բ. Ուլուբաբյանի բացատրությունը. «Ամենայն հավանականությամբ՝ պատճառը նրանց գերդաստանի խճողված վիճակն էր: Ումեկի առաջին կին՝ Թագուհուց ծնված ավագ որդիները՝ Ճարը, Քարիմատինը, պետք է որ տիրած լինեին իրենց ավագության իրավունքներին ու հոր իշխանությանը... Պարզ է, որ Վախթանգին ոչինչ կամ համարյա ոչինչ չպետք է մնար: Այսքանից հետո թերևս Վախթանգի մորաքույր Մինախաթունն ու նրա ամուսին, իշխան Տարսայիճ Օրբելյանը նրան ու մորը՝ Մամա-Խաթունին, բնակության տեղ տված լինեին իրենց ընդարձակ տիրույթներում, որ, ինչպես Տարսայիճի մի արձանագրությունից է երևում, ձգվում էին «ի Բարկուշատայ մինչ ի դաշտն Դւնայ»[98]: Սա, իրոք, համոզիչ բացատրություն է: Իսկ ինչու չենթադրել նաև, որ Վախթանգն ու նրա մայրը Տփխիսից վաղուց էին դուրս եկել, գուցե Ումեկի մահից ոչ շատ անց[99]: Մինչև 1287 թ. Հայոց Արևելից կողմում իշխում էր Վախթանգի քեռին՝ Աթաբակ իշխանը: Դա, քաղաքական խառնակ իրադարձություններից հետո, խաղաղ կյանքի ժամանակաշրջան էր: Աթաբակին հաջորդում է Ջալալ կրտսերը՝ նրա որդին, որի իշխանությունը տևում է մինչև 1318 թ.:

Ուրեմն, եթե Վախթանգը դեռ մանուկ հասակից կապված էր նշանավոր մորապապի հայրենի երկրի, նրա մշակութային հիշատակների հետ, իսկ այնուհետև գուցե և միշտ բնակվել է այդ կողմերում, ապա ինչու նրա անվան հետ առնչվող հուշարձանները չհամարել Արցախ-Ուտիք-Սյունիք մշակութային միջավայրի արդյունք: Այդ ձեռագրերից մեկն ընդօրինակվել է, երբ Վախթանգը հավանաբար 14—15 տարեկան էր (1274—75 թթ.), մյուսը՝ 1279 թվ. (երբ 17—18 տարեկան էր):

Անհավանական չէ նաև, որ պատանի Վախթանգը, շարունակելով բնակվել Տփխիսում, Արցախ (հնարավոր է նաև՝ Սյունիք) կատարած իր հաճախակի այցելությունների ժամանակ ձեռագիրը պատվիրեր հենց Արցախում կամ Սյունիքում: Սա նույնպես ենթադրություն է, բայց ոչ բոլորովին անհիմն, այլ՝ այնպիսի ենթադրություն, ի նպաստ որի կան որոշակի փաստեր:

Որոնք են այդ փաստերը: Այսպես, Տփխիսում ընդօրինակված և նկարազարդված հայերեն ձեռագրերի մասին ամենավաղ տեղեկությունները վերաբերում են

---

[95] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 225:

[96] «Դիվան հայ վիմագրության», Ե, կազմեց Ս. Գ. Բարխուդարյան, էջ 41:

[97] Նույն տեղում, պրակ Գ, կազմեց Ս. Գ. Բարխուդարյան, էջ 110:

[98] Բ. Ուլուբաբյան, նշվ. աշխ., էջ 225:

[99] Իհարկե, հաճախ այցի գալով Տփխիս, գուցե հենց մի այցելության ժամանակ էլ հանդիպել է Երզնկացուն:

XIV դարին, իսկ առավել ամբողջական ձեռագրեր հայտնի են միայն XV դարից[100]: Եթե XIII դ. այնտեղ ապրեին և ստեղծագործեին մեզ հետաքրքրող ձեռագրերի գրիչների ու մանրանկարիչների կարգի վարպետներ, անշուշտ, այժմ հայտնի կլիներ նրանց որևէ այլ գործ կամ թեկուզ վերջիններիս վերաբերող որևէ աղքատիկ հիշատակագրություն, որ, ցավոք, չունենք:

«Արցախ» թե «Տփխիս» հարցի լուծման համար մենք կարևոր նշանակություն ենք տալիս նշված կենտրոնների գեղանկարչական ավանդույթների հետ այդ ձեռագրի մանրանկարների ոճա-տիպական աղերսներին: Ինչպես ասացինք, այդ շրջանում Տփխիսում ստեղծված հայերեն ձեռագրերի մասին նյութեր գրեթե չկան: Ինչ վերաբերում է XIV դ. հայտնի մի քանի, առավել ևս XV դ. նկարազարդ մատյաններին, ապա Վախթանգի ձեռագրերի մանրանկարների և դրանց միջև կատարած բաղդատություններն ընդհանուր կապի կամ աղերսների որևէ հիմք չեն տալիս: Դրանք իրարից միանգամայն տարբերվում են թե ոճով և թե գեղագիտական տարբեր պատկերացումներով ու ձևերով: Սակայն, «Պողոս առաքյալի թղթերի» մանրանկարները բաղդատելով Արցախում և Սյունիքում պատկերազարդված մատյանների (Մատ. ձեռ. №№ 378, 4823, 9721) հետ, տեսնում ենք կերպարների նման մեկնաբանություններ՝ ինչպես արտաքին ձևահորինման, այնպես էլ ներքին արտահայտման առումով: Երկու դեպքում էլ դեմքերն ունեն նույն խորհրդավորխոհական արտահայտությունը, որ ավելի շատ ճգնավորական շեշտադրումներով է: Ընդգծված աչքերը փոքր-ինչ թախծոտ ու անշարժ են, ասես խռոված ու տատամսած: Կամարաձև հոնքերից վեր Արցախ-Ուտիքի մանրանկարների համար այնքան բնորոշ ճակատի խորշոմն է: Գլխի մազերը առատ չեն, երբեմն նույնիսկ նոսր են, բեղ ու մորուքը՝ ոչ շատ առաջ եկած: Գանգի և քունքերի մասը լայն է, դեմքերը, իջնելով դեպի ծնոտ, նեղանում են (կարելի է համեմատել № 155 ձեռագրի 32ա և 114ա էջերի Պողոսի կերպարները և № 378 ձեռագրի 5բ էջի առաքյալների և 254ա էջի սրբի, ինչպես նաև № 4823 ձեռագրի Մարկոս և Ղուկաս ավետարանիչների դիմանկարների հետ): Ընդհանուր սկզբունքներ ենք տեսնում նաև հագուստների մեկնաբանության մեջ: Թե Արցախ-Ուտիքի մեզ ծանոթ և թե Վախթանգի ձեռագրերում իշխում են կատարման դեկորատիվ հարթապատկերային եղանակը, որոնք հակված են զարդայնության:

Գունաշարը ստեղծված է մուգ շագանակագույնի, կանաչի, կապույտի և մանուշակագույնի երանգներից, որոնք միմյանցից զատորոշվում են հստակ ուրվագծերով:

Վախթանգ իշխանի ձեռագրերի մանրանկարներն առիթ են տալիս զուգորդություններ գտնել մասնավորապես Եղեգիսում ընդօրինակված ձեռագրերի հետ: Նկատի ունենք Մատենադարանի № 9721 ավետարանը (1315 թ.): Այստեղ ավետարանիչների դիմապատկերները (թեմատիկ նկարներ չկան) և դրանց հագուստների մեկնաբանման առանձնահատկությունները հուշում են այն նույն սկզբունքները, ինչն առկա է Մատ. № 155 ձեռագրում (Թուղթ Պողոսի): Ավելի առաջ գնալով, Վախթանգի ձեռագրերը կարելի է համեմատել նաև Արցախ-Ուտիք-Սյունիք մշակութային միջավայրի (ներառյալ հայ-քաղկեդոնական) որմնանկարչության հետ:

Ընդհանուր առմամբ Արցախ-Ուտիքի և Սյունիքի մանրանկարներում զգացվում է տեղական հին սովորույթների և ժամանակի նախասիրությունների միատեղման երևույթը, որը չի աղճատում և այն հետաքրքրականը, որը բխում է ժողովրդական արվեստի, նրա պարզեցված աշխարհընկալման տարրերից:

Արցախ-Ուտիքում նկարազարդված ձեռագրերն ունեն միայն ու միայն մշակութային այդ միջավայրին բնորոշ ոճատիպական հատկանիշներ, որը չես շփոթի հայկական մանրանկարչության մեկ այլ դպրոցի աշխատանքների հետ: Երիտասարդ իշխան Վախթանգի կամքով ընդօրինակված Մատ. № 155 և 5669 ձեռագրերն իրենց մանրանկարների բնորոշ առանձնահատկություններով կապվում են այդ դպրոցի հետ:

---

[100] Թբիլիսիի գրչակենտրոնների մասին մանրամասն տես՝ А. Б. Геворкян, Армянские средневековые миниатюристы из Тбилиси (сб. «Кавказ и Византия», вып. I, М. 1979, с. 155—165, տես՝ Ոսկյանենս եպիսկոպոս, Պատմութիւն հայոց, Վաղարշապատ, 1871, մաս 1, էջ 14 և այլն:

ՀԱԼԼԵԻ (ԳԴՀ) ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ

Հալլե քաղաքի համալսարանի գրադարանում պահպանվում է հայերեն մի ձեռագիր-ավետարան (Հայ. ձեռ. № 1 B — 308. Ձեռ. աղբ. մեր ցանկում № 7): Ձեռագրի հիշատակարանից պարզվում է, որ 1224 թ. Վահրամ քահանայի պատվերով այն ընդօրինակել է գրիչ Սարգիսը:

Ինչպես է ձեռագիրը հասել Հալլե. գերմանացի նշանավոր գիտնական ֆոն Բլաուն 1857 թ. Պարսկաստանում տեսել է այդ հնամենի մատյանը, գնել այն և, վերադառնալով հայրենիք, հանձնել Հալլեի համալսարանի գրադարանին:

Ձեռագիրն առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դրեցին Հուլիուս Ասֆալգը և Յոզեֆ Մոլիթորը՝ մանրամասն նկարագրելով և ներկայացնելով նրա հիշատակարանն ու հիշատակագրությունները[101]: 1976 թ. Հալլեի համալսարանի պրոֆեսոր Բուրխարդ Բրենտիեսը անդրադարձել է այս ձեռագրին և հրատարակել դրա չորս նկարը[102]:

Ինչպես ձեռագրի հիշատակարանում, այնպես էլ այն հրատարակող գիտնականների (Հ. Ասֆալգ, Յ. Մոլիթոր, Բ. Բրիենտիես) գործերում գրչության վայրի մասին որևէ ակնարկ չկա: Սակայն ձեռագրական որոշ տվյալներ և հատկապես մանրանկարների բնորոշ առանձնահատկություններն օգնում են կողմնորոշվելու ի նպաստ Արցախի (չենք բացառում նաև Սյունիքի հնարավորությունը): Ուշագրավ են հիշատակարանում հաղորդված անունները. «...Ով սուրբ ընթերցող բարի, զՍարգիս գրիչ եւ զԱթանաս եղբայր հոգեւոր եւ Ստեփանոս վարդապետ մեր որ զպատուական աւրինակս շնորհեաց: Եւ զՎահրամ ստացող եւ զՎարդան եւ զԴաւիթ զընկերակիցքն... յիշեա սուրբ աղաւթքս»:

XII դ. վերջից և XIII դ. սկզբներից հայտնի են Սարգիս անունով մի քանի գրիչ, որոնց ընդօրինակություններից Մատենադարանում հաշվվում է տասը ձեռագիր[103]: Քանի որ Հալլեի ձեռագրի գրիչն անունից բացի իր մասին որևէ տեղեկություն չի հաղորդում (թեկուզ մականուն կամ ծնողների անունները, որոնցով կարելի կլիներ նրան նույնացնել կամ զանազանել համանուն մյուսներից), ուստի դիմել ենք հնարավոր միակ միջոցին՝ մատյանների ձեռագրաձի բաղդատությանը: Նախնական համեմատությունից հետո առանձնացան հատկապես երեքը՝ №№ 5356, 5929 և 5452-ը: Առաջին երկուսում նմանություններն ընդհանուր բնույթ են կրում. մինչդեռ երրորդ ձեռագիրը տառերի բնորոշ կառուցվածքով ուղղակի նույնանում է մեզ հետաքրքրող Սարգսի գրաձի հետ: Ինքնահատուկ են դրանցում «ն»-երը, «թ»-ն, «ա»-ն և այլն: Ըստ ամենայնի, երկու դեպքում էլ գործ ունենք միևնույն գրչի հետ:

Իսկ որտե՞ղ է ընդօրինակվել Մատ. № 5452 ավետարանը. մի բան, որը կողմնորոշող նշանակություն կունենա Հալլեի ձեռագրի համար: Այն գրվել է պատմական Արցախի Խորանաշատ վանքում («Վանականի վանք»):

Որոշակի հետևության առիթ է տալիս նաև Հալլեի ձեռագրի գրչին սկզբնօրինակ շնորհող Ստեփանոս վարդապետի անունը. սա կարող է լինել Խորանաշատում 1252 թ. ընդօրինակված ժողովածուի (Մատ. № 2273) ստացող Ստեփանոսը[104]:

«Հալլեի» ձեռագիրն Արցախ-Ուտիքի դպրոցին վերագրելը հիմնավորվում է մեկ այլ կարևոր հանգամանքով ևս՝ մանրանկարների Արցախին բնորոշ ոճատիպական ընդհանրություններով, որոնք կներկայացվեն մի փոքր անց:

Ձեռագրում կան հետևյալ թեմատիկ պատկերները. «Մկրտություն» (էջ 5ա), «Խորհրդավոր ընթրիք» (էջ 5բ) և չորս ավետարանիչներ (էջ 4ա)[105]: Նկարները շատ պարզունակ են, ըստ երևույթին գրչի անվարժ ձեռքի արդյունք: Այլապես անկարելի է պատկերացնել, որ Սարգիս գրիչը բնագրի ընդօրինակությունից հետո այն նկարազարդելու պետք է հանձներ շնորհքով չօժտված իր նման մեկին:

«Մկրտություն» նկարը ներկայացված է սակավադեպ մի տարբերակով (նկ. 4): Հորինվածքն ունի ձա-

---

[101] Julius Assfalg und Joseph Molitor, Armenische Handschriften, Wiesbaden, 1962, p. 4 — 6.

[102] B. Brentjes, Das Aremenische manuskript № 1 in Halle [Wiss, 7, Univers. Halle XXIV. 77. G. H. 2 — 5, 63, 5, 133 — 135. Halle, 1977].
Մեր երախտագիտությունն ենք հայտնում պրոֆ. Բ. Բրենտիեսին, որը սիրահոժար մեզ է ուղարկել այդ ձեռագրի բոլոր պատկերների գունավոր ժապավեններն ու լուսանկարները:

[103] Մատ. ձեռ. №№ 1500, 2589, 5356, 5448, 5451, 5862, 5929 և այլն:

[104] Հնարավոր է, որ այս նույն Ստեփանոսը լինի նաև 1181 — 1183 թթ. գրված Արցախի Սարաշեն գյուղի նշանավոր ավետարանի ստացողը: Այդ ձեռագրի մասին տես՝ Գ. Հովսեփյան, Հիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 491 — 492, Մ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 101, Հ. Թոփճյան, Ցուցակ Խաչիկ վարդապետի..., Բ, էջ 47:

[105] Հալլեի ձեռագրի մանրանկարներին համառոտ անդրադարձել է նաև Ն. Ստեփանյանը. տես՝ B. Brentjes, S. Mnazakanjan, N. Stepanjan, Kunst des Mittelalters in Armenien, Berlin, 1981, p. 304. pl. 251 — 253.



Նկ. 4

խից աջ գնացող պարզ հաջորդական դասավորություն: Բոլոր կերպարները ճակատային դիրքով են[106]: Առաջինը Հովհաննես Մկրտիչն է, մորթե թիկնոցը վրան: Անկարող ձեռքի աշխատանքը այնպիսի տպավորություն է ստեղծում, կարծես Մկրտչի երկու ձեռքն էլ դուրս են գալիս աջ ուսից: Հիսուսը խաչազարդ մեծ լուսապսակով է: Չափազանց հետաքրքրական է այն, որ Աստվածորդին մկրտվում է իր հագուստով՝ առանց մերկանալու: Ի՞նչ կնշանակի սա. գաղափար օրինակից եկող պատկերագրական հազվագյուտ կամ խիստ արխաիկ մի տարբերա՞կ, անվավեր գրականությունից կամ ժողովրդական ծիսական սովորույթներից եկող մոտի՞վ, թե ուղղակի գրչի երևակայությամբ կատարվող պարզ խմբագրում: Բայց այդ մասին՝ քիչ հետո: Հիսուսից աջ կանգնած են վեց մերկ մարդ, այսինքն՝ մկրտվող ժողովուրդը. Նրա շուրջը պատկերված ձկները և ոտքերի տակ գտնվող փոքրիկ վիշապը խորհրդանշում են Հորդանան գետը: Վերևում երևում է Հայրական Աջը, որի մոտ աղավնակերպ Սուրբ Հոգին է:

Որքան էլ այս հորինվածքը հազվագյուտ համարվի պատկերագրության կանոնական և նույնիսկ անկանոն ձևերի բազմազանության մեջ (այս տարբերակի այլ օրինակ մեզ հայտնի չէ), այդուամենայնիվ, այն ինչ-որ չափով համապատասխանում է Մատթեոսի ավետարանի բնագրին. «... Յայնժամ ելանէին առ նա (Յովհաննես Մկրտչին) ամենայն Երուսաղեմացիք եւ ամենայն Հրէաստան եւ ամենայն կողմն Յորդանանու, մկրտէին ի նմանէ ի Յորդանան գետ, եւ խոստովան լինէին զմեղս իւրեանց: Եւ տեսեալ զբազումս ի սադուկեցւոցն եւ ի փարիսեցւոց եկեալս ի մկրտութիւն նորա՝ ասէ ցնոսա... Յայնժամ գայ Յիսուս ի Գալիլէ ի Յորդանան առ Յովհանէս՝ մկրտել ի նմանէ: Եւ Յովհաննէս արգելու զնա եւ ասէ. Ինձ պիտոյ է ի Քէն մկրտել՝ եւ դու առ իս գաս: Պատասխանի ետ Յիսուս եւ ասէ ցնա. Թոյլ տուր այժմ, զի այսպէս է մեզ լնուլ զամենայն արդարութիւն: Եւ ապա թոյլ ետ նմա: Եւ իբրեւ մկրտեցաւ Յիսուս, ել վաղվաղակի ի ջրոյ անտի. եւ ահա բացան նմա երկինք, եւ ետես զՀոգին Աստուծոյ՝ զի իջանէր իբրեւ զաղաւնի եւ գայր ի վերայ նորա: Եւ ահա ձայն յերկնից որ ասէր. Դա է որդի իմ սիրելի՝ ընդ որ հաճեցայ» (Մատթեոս, Գ, 5 — 17): Այստեղ խոսք չկա մկրտության ժամանակ Հիսուսի մերկանալու և նույնիսկ նրա շորերը պահող հրեշ-

[106] Կարելի է ենթադրել, որ գաղափար օրինակում կերպարները մեկ քառորդ թեքվածություն են ունեցել:

տակների մասին: Կարծում ենք այս տարբերակը ևս անուղղակիորեն հաստատում է մեր այն ենթադրությունը, ըստ որի նկարազարդումների հեղինակը ևս գրիչն է, որի արած գծանկարները, եթե հին տարբերակների արդյունք չեն, ապա պարզ և ուղիղ գծով գալիս են իր իսկ օրինական ավետարանական բնագրից[107]:

Այստեղ ևս ներկայացված է ժողովրդի մկրտության պահը: Նույն բանը տեսնում ենք նաև Վատիկանի № 2 հունական ավետարանում (XII դ.)[108]:

Հաջորդ պատկերը «Խորհրդավոր ընթրիքն» է, որ նկարված է էջի երկայնքով՝ հորիզոնական դիրք ունեցող զարդարուն խորանի մեջ (նկ. 5): Հիսուսը, որ կանգնած է սեղանի աջ կողմում և բռնում է էջի ողջ լայնքը, անհամեմատ ավելի մեծ է, քան ուղղանկյուն սեղանի մոտ տեղավորված տասներկու առաքյալները, որոնց միայն գլուխներն են երևում, (բացի վերջինից): Դժվարանում ենք ասել, թե սա պատկերագրական ինչ տարբերակի արձագանք է: Մի քանի հին հուշարձաններում ընթրիքը ներկայացվել է ձվաձև սեղանի շուրջը, իսկ առաքյալները համաչափորեն դասավորված են վերին մասում. օրինակ, Ռավեննայի ս. Ապոլլինարե Նուովոյի 493 — 526 թթ. խճանկարը[109]: Նույն սխեման հանդիպում է X — XI դդ. որմնանկարների ու մանրանկարների մեջ[110]: Իսկ ուղղանկյուն երկար սեղաններ սկսում են պատկերվել միայն X — XI դդ.[111]: Ընթրիքի սեղանի երրորդ տեսակը, որն ավելի սակավադեպ է հանդիպում, լրիվ շրջանաձև է[112]: Հալլեի ձեռագրում, կարծում ենք, շրջանաձև սեղանի տարբերակն է, միայն թե կողքից (պրոֆիլ) դիտված[113]: Հիսուսի շուրջը պատկերված են երեք վեցթևյա քերովբեներ:

Վերջին թեմատիկ պատկերը ներկայացնում է չորս ավետարանիչներին մեկտեղ, միասին կանգնած: Ձախից առաջին երեքը միմյանց ավելի մոտ են, կարծես մեկ խումբ են կազմում: Չորրորդը՝ Հովհաննեսը, փոքր-ինչ առանձնացված է: Չորս ավետանաիչները միասին, մեկ թերթի վրա պատկերելու սովորույթը գալիս է հնուց և շարունակվում մինչև XII դ.: Սակայն կան դեպքեր, երբ այն պահպանված է նույնիսկ XIV դարում[114]: Մատ. № 6201 ձեռագրի (1038 թ.) համանուն պատկերի կապակցությամբ Տ. Իզմայլովան գրում է. «Դրա հիմքում ընկած է ավետարանական չորս բնագրերի, որոնք իրենց հեղինակների ձեռքով մատուցվում են Քրիստոսին, համահնչունության (հարմոնիա) գաղափարը»[115]: Տ. Իզմայլովան այս պատկերը բնութագրում է որպես «Մատուցում», որը քիչ է հանդիպում հայկական ձեռագրերում:

Լինելով շնորհալի գրիչ, Սարգիսը, ինչպես սկզբում ասացինք, իբրև նկարիչ թույլ է. ուստի և նրա աշխատանքներում հավասարապես պարզունակ են

---

[107] Շատ ավելի վաղ ժամանակներում (IV — VII դդ.) Հիսուսը «Մկրտության» ժամանակ պատկերվել է առանց բեղ-մորուքի: X — XI դդ. հետո այս տեսարանը կանոնական ձև է ստանում — կրճատվում է ժողովրդի ներկայությունը, մուտք են գործում հրեշտակները և այլն: Ի դեպ, Գրիգոր Նազիանզացու ճառերի հունարեն մի ձեռագրում Հիսուսի կողքին, Հորդանան գետի մեջ, կա մկրտվող ժողովրդի մի ներկայացուցիչ Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XXIe siècles, Paris, 1960 , p, 196 — 197, pl. 168 բացի Գ. Միյեի նշված աշխատությունից, «Մկրտության» պատկերագրության մասին տես՝ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПБ., 1892, с. 157 — 190.

[108] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 27.

[109] Լենինգրադի հանրային գրադարանի X դ. II կեսի հունարեն ավետարանում (տես՝ Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., աղ. 68), Երևանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանի XI դ. մի քանի ձեռագրերում՝ №№ 974, 3784, 3723:

[110] Т. А. Измайлова, Армянская миниатюра XI века. М., 1980,

Ի դեպ, ձվածիր սեղանի այդ ձևը ընդհանրապես ընդունված էր VII — XI դարերում. օրինակ Վենետիկի Մարչիանոյի «Եհովայի 10 օրը սեղանի շուրջը» նկարում՝ (905 թ.), Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., աղ. 55:

[111] Օրինակ, Կապադովկիայում Գարիկլիի և Գորանլիի եկեղեցիների որմնանկարները [N. Thierry, Une iconographie inedite de la cens un refectoire rupestre de Cappadoce: 'Revue des Eludes Byzantines tom 33, Paris, 1975, pp. 177 — 185] այս ձևը հանդիպում է նաև հայկական XI դ. մանրանկարներում՝ 974 և 1038 թթ. ավետարաններում, վրացական որմնանկարներում (А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тбилиси, 1974, նկ. 6, 7) և այլն:

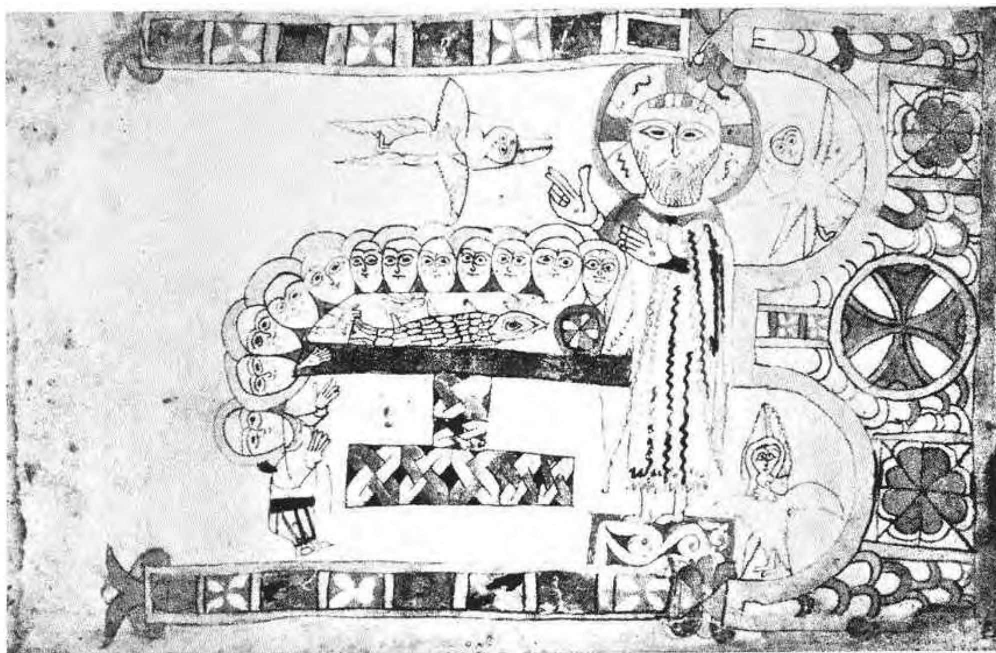
[112] Առավել բնորոշ օրինակ է համարվում Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանի Add 7169 (XII — XIII դդ.) ձեռագիրը [J. Leroy, Les Manuscrits Syriaques a` peintures, Paris, 1964, աղ. 119].

[113] Սույն աշխատության երրորդ գլխում, Մատ. № 316 և 6319 ձեռագրի կապակցությամբ հանգամանորեն կանդրադառնանք պատկերագրական այդ սխեմային: Ասենք միայն, որ խորանի ճակատի կրկնագիծ շրջանակի մեջ պատկերված խաչը զոհաբերության իմաստն է արտահայտում:

[114] Հայկական մանրանկարչության մեջ այդ կարգի օրինակներ են մանրանկարիչներ Հովսիանի (ձեռ. № 4806, 4818) և Մելքիսեդեկի (ձեռ. № 4813) աշխատանքները: Ինչ-որ չափով դա տեղական գավառական պահպանողականության արդյունք է:

[115] Т. А. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, с. 47:

A. Friend, The Portraits of the Evangelists, 1927/ sp. 133.



Նկ. 5

կերպարները, ձևերը, դեմքերը, հագուստը և այլն: Դրանք մանկական պարզամիտ գծագրումների տպավորություն են թողնում, երբեմն՝ կարեկցանք, երբեմն էլ ուղղակի ծիծաղ առաջացնելով[116]:

Սակայն ուշագրավ է, որ այստեղ, գուցե և նկարչի կամքից անկախ կամ ենթագիտակցաբար, որոշակիորեն պահպանված և արտահայտված են մեզ հետաքրքրող ոճի հատկանիշները: Բոլոր դեպքերում կերպարները ներկայացվում են ճակատային դիրքով, ոտքերի թաթերը կողքից՝ մի կողմ ուղղված (օրինակ, «Մկրտության» մեջ դեպի աջ, ավետարանիչների դիմանկարներում՝ ձախ): Միակերպ են (իհարկե, շատ պարզունակ) հագուստները. լայն թիկնոցները, իջնելով ցած, երկու կողմերում ավարտվում են սուրանկյուն փեշերով, իսկ ներսի բացվածքի եզրերն ասես մորթե փնջիկներ ունենան: Ներքնազգեստները տրված են ուղղահայաց պարզ գծագրումներով:

Հատկապես ուշադրություն ենք հրավիրում ասկետիկ տպավորություն թողնող կերպարների վրա, որտեղ առկա են №№ 4823 և 378 ձեռագրերին բնորոշ հատկանիշները (թեև վերջիններիս համեմատությամբ սրանք չոր գծակաղապարային պատկերավորում ունեն): Արտահայտման գլխավոր միջոցը գիծն է: Բայց եթե «Խորանաշատի» ու «Վախթանգ» իշխանի ձեռագրերում այն ծառայում է զարդային ականահաճո հնարանքներին, համեմվում թավ ու նազելի գույների հարաբերություններով, ապա Սարգիս գրչի մոտ գծի կամ գույնի, և ընդհանրապես շարժման պլաստիկայի, գեղանկարչական հատկանիշների, զարդադեկորատիվ հնարանքների կամ գունային հուզականության մասին խոսք լինել չի կարող: Դրանք պարզունակ անհարթ գծագրումներ են, միապաղաղ քսված ներկեր:

Փոքր-ինչ մեծ գլուխները գանգի մասում լայն են և, իջնելով ցած, նեղանում են՝ ավարտվելով մորուքի սրտաձև վերջավորությամբ — հիշեցնում են մեզ արդեն ծանոթ սրտաձև դեմքերը: Աղեղնաձև հոնքերը կենտրոնում, առանց ընդհատվելու, իջնում են ցած՝ կազմելով քթի ձևը: Հազիվ նշմարվում է բերանը. լայն գծագրված աչքերի մեջտեղում շեշտված են բիբերը: Գլխի մազերը նոսր են, երբեմն էլ չեն նշմարվում. փոքր են նաև բեղ ու մորուքը: Ճակատների վրա

---

[116] Փաստորեն Արցախ-Ուտիքում էլ, ինչպես Վասպուրականում և հայկական մանրանկարչության մյուս դպրոցներում, մենք տեսնում ենք և՛ տիպիկ պարզունակ ժողովրդական, և՛ միաժամանակ, պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով կատարված գործեր:

ակնառու դրոշմված են Արցախի մանրանկարներին հատկանշական երկկամար կնճիռները: Այտերի վրա լինում են մուգ կետեր: Ականջները պարզունակ երկկամարաձևերով են: Այս ամենը բնորոշ ենք համարում Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչության դիմապատկերներին. սրանցով են նրանք որոշակիորեն զանազանվում մյուս դպրոցների աշխատանքներից:

Նշված առանձնահատկություններից որևէ մեկը թերևս հանդիպի մանրանկարչության մեկ այլ կենտրոնում. բայց բոլորը միասին, որպես ոճական ամբողջություն, հատուկ է միայն Արցախ-Ուտիքի ձեռագրերին: Դրանք այնպիսի կռվաններ են, որ եթե նույնիսկ մի պահ ընդունենք, թե գրիչ Սարգիսը կարող էր ստեղծագործած լինել Արցախից դուրս, այնուամենայնիվ, անժխտելի պետք է համարել, որ նրա ձեռքի տակ, որպես սկզբնատիպ, եղել է Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչության որևէ նմուշ[117]:

Եվս մի հանգամանք. մեր ձեռագրերում, թե չորս ավետարանիչները և թե «Խորհրդավոր ընթրիքի» տեսարանը վերցված են շրջանակին փոխարինող խորանազարդի մեջ: Վերջինս տրված է հորիզոնական դիրքով, որն ապահովում է հորինվածքների ձախից աջ ծավալվող դասավորությունը: Թեմատիկ պատկերները նման խորանազարդերի կամ լայն, զարդարուն շրջանակների մեջ վերցնելու սովորույթը (իսկ «Մկրտության» պատկերը լայն զարդարուն շրջանակի մեջ է) հանդիպում է պատմական Արցախ-Ուտիքի մի շարք ուրիշ ձեռագրերում ևս, որոնց հանգամանորեն կանդրադառնանք սույն աշխատության երրորդ գլխում:

Անհամեմատ վարժ (բայց հիմնականում միանման) են նկարված խորանները (էջ 1ա, բ, 2ա, բ, 3ա, բ.) և ավետարանների սկզբնաթերթերը (4ա, 64ա, 103ա և 169ա): Վերջիններս իրենց պարզությամբ ինքնատիպ են երևում: Բնագրի երկսյուն դասավորության մեջ, երբ ավարտվում է նախորդ ավետարանը, երկու տողի չափ ազատ տարածությունից հետո շարունակվում է նորը՝ տարբերվող մի լուսանցազարդով և մեծ ծաղկազարդ սկզբնատառով՝ «Գ», «Ք» և այլն:

Խորանները կազմված են երկկամարներից, որոնք հենվում են եզրերի սյուներին: կենտրոնական սյուներ չկան, այս հանգամանքը ևս ինքնատիպ կառուցվածք ունեցող մուտքի տպավորություն է թողնում: Երկու սյուների վրա հենված ոչ լայն քառանկյունն ամբողջովին ծածկված է բուսատերևներով, որոնց նախշազարդ ֆոնի վրա խաչի պատկերն է, երկու կողմերում՝ մեկական թռչուն: Փաստորեն խորանների վրա պատկերվող թռչունները այստեղ ներառված են քառանկյուն զարդագլխերի մեջ:

Սյուները ևս ծածկված են արմավենու ոճավորված մոտիվներով, որոնք հորիզոնական գծերով բաժանվում են միմյանցից՝ կազմելով առանձին վանդակներ: Խոյակներն ու խարիսխները տերևազարդերից են, առանց եզրային ընդհանուր շրջանակման: Ի դեպ, Հալլեի ձեռագրի պատկերների դասավորության որոշ ձևերն ու հատկապես զարդամոտիվները ինչ-որ տեղ հիշեցնում են «Վեհափառի» ավետարանը (XI դ., Մատ. ձեռ. № 10780):

Գունավորման մեջ օգտագործված են բաց շագանակագույնը, կապույտը, հողականաչը և դեղինը՝ խուլ հարաբերություններով:

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ № 7779 ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ

(Ձեռ. աղբ. ցանկում № 8)

Հալլեի ձեռագրի պարզունակ և, այդուհանդերձ, ինքնատիպ թվացող մանրանկարների կապակցությամբ ուզում ենք հիշատակել ևս մի ձեռագիր, որի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց արվեստագիտության դոկտոր Տ. Իզմայլովան: Դա Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 7779 ավետարանն է (XII դ.): Ավետարանի գրչության կոնկրետ վայրը հայտնի չէ: Ձեռագրագետ Արտ. Մաթևոսյանը ենթադրում է, որ այն կարող է ընդօրինակված լինել Հաղպատ-Սանահինի կողմերում:

Ձեռագիրը հիմնովին վերանորոգվել է 1477 թ. (կազմող՝ Անանիա) Գողթան գավառում: Մատենադարան է ներմուծվել Թբիլիսիի հայոց ազգագրական ընկերությունից:

Ձեռագրում թեմատիկ մանրանկարները դասավորված են առանձին տետր կազմող սկզբի հինգ թերթերի վրա: (հավանաբար որոշ թերթեր ընկել են): Առաջին պատկերը «Մուտք Երուսաղեմ» է: Ձախից մոտենում է ավանակի վրա նստած Հիսուսը: Դիմավորողները կանգնած են մեկ շարքով, ձեռքներին ար-

---

[117] Այսպիսի որոշիչ հատկանիշներ ունեն Վասպուրականի ձեռագրերը:

մավենու ճյուղեր: Նույն թերթի մյուս երեսին «Ծըննունդն» է (անհասկանալի դասավորություն. այս երկու թեմաները երբեք իրար մոտ չեն լինում): Այդտեղ բացակայում է Աստվածամայրը. միայն մսուրքն է, որի մեջ պառկած է մանուկը, որին և ձախից մոտենում են մոգաց երեք թագավորները:

Մյուս թերթում «Հաղորդությունն» է. կրկին ձախից աջ գնացող պարզ հորինվածք — Հիսուսն է և չորս աշակերտները:

«Մկրտության» մեջ[118] ուշագրավը Հովհաննես Մկրտչի մոտ կանգնած Սիմեոնի կերպարն է: Կանոնական պատկերագրությունից այս կերպարը հայտնի չէ: Դա, ամենայն հավանականությամբ, Հովհաննու որդի Սիմեոնն է (այսինքն՝ Պետրոս առաքյալը): Փիլիպպեայում եղած ժամանակ Սիմեոնի բերանով հաստատվում է Հիսուսի աստվածային էությունը. — «Դու ես Քրիստոսն՝ որդի Աստուծոյ կենդանւոյ» (Մատթեոս, ԺԶ, 15 — 17): Այդ գաղափարն առաջին անգամ հայտնի է դառնում «Մկրտության» ժամանակ, երբ երկնքից լսվում է Հայր Աստուծոյ ձայնը. «Դա է որդի իմ սիրելի՝ ընդ որ հաճեցայ» (Մատթեոս, Գ. 17): Բնականաբար նկարիչը (կամ նրա համար սկզբնատիպ ծառայած ձեռագրի հեղինակը), գաղափարական այդ նկատառումից ելնելով, Մկրտության ժամանակ էլ շեշտել է Սիմեոնի ներկայությունը:

Հաջորդ էջում չորս ավետարանիչներն են՝ միասին կանգնած[119]: Ուշագրավ է նաև վերջին մանրանկարը՝ «Մեղսագործություն» (էջ 5բ): Աջ կողմում կանգնած են Ադամն ու Եվան՝ հագուստներով: Օձը մոտեցել, շշնջում է Եվայի ականջին ու գայթակղում է նրան: Ձախ կողմում, քառանկյուն շրջանակի մեջ, դրախտի պատկերն է: Մեղսագործության ժամանակ Ադամին ու Եվային հագուստներով պատկերելը խիստ սակավադեպ երևույթ է պատկերագրության մեջ[120]:

Այս դեպքում մեզ ավելի շատ հետաքրքրում են այդ պարզունակ մանրանկարներում ի հայտ եկող ոճական բնորոշ գծերը, որոնք շփման ընդհանուր կետեր ունեն Հալլեի ձեռագրի մանրանկարների հետ: Առաջին հերթին նկատի ունենք ավետարանիչներին կանգնած պատկերալու՝ երկուսի համար էլ ընդհանուր ձևը: Նրանք ճակատային դիրքով են: Ուսերին գցված թիկնոցները երկու կողմերից ցած են իջնում և ավարտվում մկրատի ծայրի պես սուր փեշերով: Ներքնազգեստները նկարված են ուղղահայաց պարզ գծերով (միայն թե № 7779 Ավետարանում բոլոր կերպարներն ունեն լայն, զարդարուն գոտիներ): Դրանք մասամբ հիշեցնում են (իհարկե, շատ պարզեցված) Վախթանգ Խաչենցու ավետարանի երկու ավետարանիչների և Գեղարդի ս. Աստվածածին քարայր մատուռի պատկերների արտաքին մեկնաբանությունները: Ոտքերի թաթերը, ինչպես Հալլեի ձեռագրում, այստեղ էլ միշտ արված են ձախ կամ աջ պրոֆիլից:

Միշտ նմանատիպ են լայն ու կլոր դեմքերը: Դրանք չորս կողմից ծածկված են լուսապսակի բաց շագանակագույնով: Ոչ մի դեպքում գլխի մազերը չեն պատկերված (նույնպես նաև Հալլեի ձեռագրում): Երբեմն հազիվ նշմարվում են բեղ ու մորուքները: Բոլոր կերպարներում աչքերն ու քիթը միաձև են. նկարիչն օգտագործել է պատկերման մի եղանակ: Նույն սկզբունքն է նաև Հալլեի ձեռագրում: Թերևս միակ բացառությունը «Ծննդյան» նկարն է, ուր մոգաց թագավորների թեք նկարված դեմքերը շատ ավելի անհաջող են: Մի քանի պատկերներ էլ կան լուսանցքներում. էջ 105ա՝ Մարիամ Մագթաղինացին կանգնած, էջ 173բ՝ Հովսեփը (սա թերևս նկարչի առավել հաջողված աշխատանքն է) և այլն:

Ըստ էության, թե՛ այս և թե՛ Հալլեի ձեռագրում մենք տեսնում ենք գրիչների ձեռքով արված պարզունակ մանրանկարներ, որոնց հիմքում (նրանց համար նախատիպ ծառայած օրինակներում) ըստ ամենայնի եղել են ոճական խիստ ինքնատիպ սկզբունքներ, պատկերագրական հնավանդ ու հետաքրքրական ձևեր: Վերջիններիս առկայությունն էլ միավորում է հիշյալ ձեռագրերը և իրավունք տալիս դրանք ընդգրկելու այս դպրոցի մեջ:

---

118 Այստեղ էլ քառանկյուն շրջանակի մեջ նշմարված է գետը, որի մոտ մեծ վիշապն է: Հիսուսը պատկերված է համեմատաբար փոքր:

119 Չորս ավետարանիչներին մեկ էջում միասին կանգնած պատկերման ձևի մասին մանրամասն տես Տ. Ա. Իզմայլովայի նշվ. աշխատությունը, էջ 47 — 48:

120 Այս հարցին հանգամանորեն կանդրադառնանք աշխատության երրորդ գլխում:

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ № 379 ԱՎԵՏԱՐԱՆՈՒՄ ՓԱԿՑՎԱԾ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻՉՆԵՐԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

(Ձեռ. աղբ. ցանկում № 9)

Խոսելով ներկայացված ձեռագրերի (№№ 378, 4823, 7779, Հալլեի № 1) կերպարների, հատկապես դեմքերի մեկնաբանության մասին, մտաբերում ենք Մատենադարանի № 379 ավետարանի (XII դար) մեջ փակցված չորս մագաղաթյա թերթերը և՝ Մատթեոս, Մարկոս, Ղուկաս և Հովհաննես ավետարանիչների դիմանկարներով, որոնք հետագայում են ավելացվել այս թղթե ձեռագրին:

Ձեռագրի մեջ պահպանված հետագա վեց հիշատակագրությունները որևէ բան չեն հաղորդում նրա ընդօրինակման վայրի, դեգերումների, առավել ևս հետագայում՝ վերանորոգման ժամանակ ներմուծված մագաղաթե հիշյալ թերթերի մասին: Հայտնի է միայն, որ այդ ձեռագիր-մատյանը XIX դ. սկզբներից գտնվել է Էջմիածնի վանքի մատենադարանում:

Ավետարանիչների մուգ թանձր գունատոներով նկարված կերպարները՝ հագուստների մեկնաբանության հարթապատկերային բնույթով և, հատկապես, դեմքերի մեզ արդեն ծանոթ գծերով կապվում են մեզ հետաքրքրող ոճապատկերային խմբի հետ: Նույն սրտաձև-սուրուլիկ դեմքերն են՝ սակավամազ կամ ճաղատ: Ճակատների վրա ընդգծվում է կնճռակոսը, հազիվ նշմարվում է բերանը և խիստ սուրանկյուն վերջացող մորուքը (նկ. 6), «3» թվանշանը հիշեցնող մեզ ծանոթ պարզունակ ականջները, ապա՝ լայն աչքերը...

Միայն թե, ի տարբերություն Հալլեի ձեռագրի հեղինակի, այս թերթերի նկարիչը հմուտ է եղել իր արվեստում: Հագեցված են գույները. հատկապես Արցախի համար բնութագրական սպիտակի խառնուրդով ստեղծված երկնի գույնը և նարնջագույնը հիշեցնում են «Խորանաշատի» ավետարանը: Մարկոսի նկարում (54բ) գերիշխողը կանաչն է՝ դեղինի առանձին հավելումներով: Ղուկասի պատկերում տեսնում ենք նարնջագույնի ցոլքեր, չնայած ավետարանիչի հագուստն ամբողջովին ծածկված է կանաչով, իսկ նկարների խորքը՝ մուգ-կապույտով:



Նկ. 6

ԳԼՈՒԽ Գ

XIII Դ. ՎԵՐՋԻ ԵՎ XIV Դ. ՍԿԶԲԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴ ՁԵՌԱԳՐԵՐԸ

Դեռևս 60-ական թվականների սկզբներին, Վասպուրականի ձեռագրերին ծանոթանալիս, մեր ուշադրությունը գրավեցին միատեսակ մանրանկարներ ունեցող երեք ձեռագիր ավետարան (Մատ. №№ 316, 6303, 4820)։ Դրանցից ոչ մեկի բուն հիշատակարանը չի պահպանվել. ընդօրինակման ժամանակի և վայրի մասին ևս որոշակի տեղեկություններ չկան, Մատենադարանի համապատասխան քարտերում և «Ցուցակ ձեռագրաց»-ում թվագրված են XIII — XIV դդ.։ Մնում է պարզել ընդօրինակման տեղի հարցը։ Ելնելով մանրանկարների ոճական ընդհանուր առանձնահատկություններից (նկարների՝ սկզբի թերթերում հավաքված լինելը, մաքուր խորքի պահպանում, դեկորատիվ գրաֆիկ ձևեր, գծի դերի շեշտում, ոճավորման հակում...), ենթադրեցինք, որ այս ձեռագրերը, ամենայն հավանականությամբ, Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցի արգասիք են։ Հետագայում դրանք այդպես էլ մտան գիտական շրջանառության մեջ[1]։

Վերջին տարիներին «Վասպուրականի մանրանկարչությունը» ալբոմը[2] կազմելիս հարկ եղավ ավելի մանրազնին քննել հիշյալ ձեռագրերը։ Արդյունքն անսպասելի էր. ի հայտ եկան որոշ փաստեր, որոնք կասկածի տակ դրեցին այս ձեռագրերը Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցին[3] վերագրելու մասին դրույթը։

Ընդհանուր քննության և որոշ ճշգրտումների նպատակով որոշեցինք մեկ անգամ ևս աչքի անցկացնել Մատենադարանում պահպանվող XIII—XIV դդ. նկարազարդ մատյանները։ Հայտնաբերվեցին մի քանի ուշագրավ ձեռագրեր, որոնցից հատկապես երկուսը (№№ 4023, 6319) սերտորեն կապվում են վերոհիշյալ երեք ձեռագրերի հետ։ Դրանք, անտարակույս, գրչության նույն արհեստանոցի կամ կենտրոնի աշխատանք են։ Այսպիսով, մեզ հետաքրքրող ձեռագրերի թիվը հասնում է հինգի։ Զարմանալի զուգադիպությամբ վերջին երկու ձեռագրում ևս, ինչպես նախորդ երեքում, ընդօրինակման ժամանակի ու վայրի մասին տեղեկություններ չկան։ Ուստի հիշյալ ձեռագրերի ստեղծման միջավայրի հարցը պարզելու համար մնում էր դիմել միակ հնարավոր միջոցին՝ մանրանկարների ոճապատկերագրական առանձնահատկությունների և հետագա հիշատակագրական փաստերի մանրազնին քննությանը։

Սկզբից անդրադառնում ենք հետագա հիշատակագրություններին, որոնք հիմք են ստեղծում ընդհանուր կողմնորոշման համար։

Նշված հինգ ձեռագրերից հիշատակագրություններով ամենաաղքատը **№ 316 ավետարանն է (Ձեռ. աղբ. ցանկում՝ № 10)**։ Նրա 128բ էջում կա գրչի կցկը-

---

[1] Л. О Захарян, О двух группах рукописей, с лицевыми миниатюрами XII — XIV веков из скрипториев Васпуракана (автореферат), Москва, 1969 նույնի, «Датировка и локализация, трех неизвестных армянских рукописей (Вестник общественных наук АН Арм. ССР, Ереван, 1969, № 2). Հր. Հակոբյան, Ավետարանական պատկերագրության առանձնահատկությունները Վասպուրականում, «Էջմիածին», 1971, Դ. թ.։ Հր. Հակոբյան, Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցի մասին. «Հայկական արվեստ» հ. 1, Երևան, 1974, S. Der-Nersessian, L' Art Armenien, Paris, 1977, p. 288, pl. 174, B. Brentjes, Drei Jahrtausendee Armenien. Leipzig, 1973, նկ. 76 (Miniaturen aus einem Evangelium Van-Waspurakan խոսքը վերաբերում է № 316 ձեռագրին)։ Ապա հրատարակվեց Լիլիթ Զաքարյանի «Из истории Васпураканской миниатюры» Ереван, 1980) գիրքը, որտեղ հիշյալ ձեռագրերը դիտվում են որպես Խիզանի շրջանում ստեղծված հուշարձաններ (էջ 36 — 65)։

[2] Հայկական մանրանկարչություն, Վասպուրական, Երևան, 1978։

[3] Հենց այդ նկատառումով էլ մենք հիշյալ ձեռագրերից և ոչ մի մանրանկար չմուծեցինք «Վասպուրական» ալբոմի մեջ։

տուր երկտողը «Եւ զիս՝ զտառապյալ ոգի գծողս և գծնողսն իմ յիշեցեք առ Քրիստոս, և յիշողքդ յիշեալ լիջիք ի Քրիստոսէ Աստուծոյ Մերոյ ամէն»:

Որոշակի բան չի ասում նաև հաջորդ հիշատակագրությունը, որը XV կամ XVI դարերից է. «Փառք... Յիշեցէք տէր Թումեն որ ետ իւր հալալ ընչիցն և արդար վաստակոցն և ետ նորոգել և կազմել անջինջ յիշատակ իւր ♦ոգւոյն և իւր ծնողաց հոգւոյն՝ հաւրն Խուտապաշխին, մաւրն Շահրիստանին...»: Այնուհետև՝ «զԽաչատուր կազմողս յիշեցէք և զիմ ծնաւղսն. ամեն...»: Կազմի առաջին փեղկի արծաթե մեծ խաչի ստորին թևի հիմքի վրա էլ գրված է՝ «Սուրբ խաչս բարեխաւս Թումա աբեղին»: Խաչատուր անունով մի կազմարար 1489 թ. մեզ հայտնի է Գողթան գավառի Բուստի անապատից (Մատ. ձեռ. № 6531): Սրա և № 316 ձեռագրի կազմերի համեմատությունները, սակայն, քիչ բան են ասում, մանավանդ որ № 6531 ձեռագիրը հետագայում վերստին նորոգվել է:

Ուշագրավ է, որ **316 ձեռագիրը վաղուց ի վեր գտնվել է Էջմիածնի մատենադարանում և կրել Կարինյան ցուցակի 300 համարը**[4]:

Երկրորդը Մատենադարանի № 6303 ավետարանն է (Ձեռ. աղբ. ցանկում № 11): Գրիչն ունի միայն մի հիշատակագրություն. «Քրիստոս Աստուած յաւգն (ութիւն) հասանի Գրիգորիսի որ կոկեաց զքարտէզս» (էջ 268բ): Այս ձեռագրում, սակայն, պահպանված են որոշ ենթադրությունների առիթ տվող հետագա մի քանի հիշատակագրություններ: Դրանցից առաջինը 1356 թվականից է և, ամենայն հավանականությամբ, պատկանում է ձեռագրի եթե ոչ առաջին, ապա գոնե երկրորդ տիրոջը (պատվիրատու) կամ նրանցից մեկի մերձավոր հարազատներին. «Յանուն Աստուծոյ ես՝ Յովաննես Երեցպետանց աբեղայս ու Բրտանց Սարգիս մեր սրտի աւժարութեամբ սուրբ աւետարանս ծախեցաք Վարդանայ ու առաք ի նրանէ Ա կով, Բ կապիձ հաց Աւետարանին գին[5], որ ոչ մեր, ոչ մեր ազգի մարդոյ ու ոչ այլ ոչինչ մարդոյ դաւի լէլն՝ զինչ մարդ որ դաւի անէ, զկովն իւր աճովն ու կթովն վճարէ ու զհացն իւր շահովն... Աստուծոյ վկայութեամբ, ի մարդկանէ՝ Բուղին վկայութեամբ, ծարեցի Չաւրմանին որդին Խատապտայ վկայութեամբ, Նաճպատինայ որդին Վաhրամայ վկայութեամբ, իմ՝ Զոյսիկ իրիցոյ վկայութեամբ, որ զգիրս գրեցի: Թվ. ՊԵ (1356) քաղոց Գ (3) գրեցաւ » (էջ 107բ): Այդուհետև նույն թանաքով ու ձեռագրով սրա մոտ ավելացված է.«Զաւետարանս Թագվորն, այ բեր ու զգինն առ ու տարաւ»:

Այս գործարքը փաստորեն կատարվել է ձեռագրի ընդօրինակությունից ամենաքիչը կես դար անց՝ Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում: Ուշագրավ է Արցախի Ծար գավառի («Ծարեցի Չաւրման») և Գեղարքունիքի Բրտենից գյուղի անունների հիշատակումը:

Այդ դեպքերից տասնութ տարի անց (1372 թ.) ձեռագիրը հանձնվում է կազմելու. «...ես՝ Կարապետ աբեղա, առաջնորդ եղե սուրբ և կենսաբեր աւետարանիս կազմելո, **հրամանավ տէր Գրիգորո և իշխանութեամբ,** և միաբան եղեն սուրբ Ավետարանիս ի հալալ ընչից իւրեանց՝ վասն յիշատակի Ղազար քահանայ և Շահրիալամ տիրին մայրն, տնտես Անլան և Զաքիկն և ապըշխարող Ալճին: Եւ ես՝ գաւսուցեալ և ի պտղո հատեալ Մելքիսեդեկ սուտանուն քահանա կազմեցի սոցա հրամանաւ գետին կազմս...Զկազմող Մելքիսեդեկ և զվարդապետն իմ յիշեցէք ի Քրիստոս և Աստուած զձեզ յիշէ. ամեն: Կազմեցաւ սուրբ Աւետարանս ՊԻԱ (1372) թուիս...» (էջ 108ա):

«Հրամանաւ տէր Գրիգորո և իշխանութեամբ» բառերը այդ ժամանակամիջոցում կարելի է վերագրել թերևս միայն Գրիգոր Գեռաքարեցուն՝ Ծարա իշխանության հոգևոր կենտրոնի առաջնորդին, որի նստավայրը Խաթրավանքն էր[6]:

Ինչ վերաբերում է կազմող Մելքիսեդեկին, ապա XIV դ. մեզ հայտնի է երկու նույնանուն կազմող. առաջինը գործել է դարի 30-ական թվականներին (այստեղ ժամանակի հեռավորությունը փոքր-ինչ մեծ է), իսկ երկրորդ Մելքիսեդեկը ապրել է Կաֆայում (Ղրիմ) 1357 թ.:

Հաջորդ, այս անգամ արդեն նորոգման և վերականգնման մասին պատմող հիշատակագրությունը 1672 թվականից է. «... Արդ յիշեցէք զքարեմիտ և Աստուածասէր Սարգսի կողակից Հուռումսիմ դուստր Եղիսապետու», որոնք հոժար սրտով ու մեծ փափագով ավետարանը տվել են վերանորոգման: Հիշատակագրությունն ավարտվում է հետևյալ տողերով. «Դարձեալ կազմեցաւ թուին Հայոց ՌՃԻԱ (1672) ամին ձեռամբ Ղափանցի Թումային և իմ որդի Սողոմոնին... յիշեցէք զտէր Յեսային, որ եղև պատճառ կազմելոյն» (էջ 269): Այսպես ուրեմն, Ծար և Բրտենիք տեղանուն-

---

[4] Դա նշանակում է, որ գոնե վերջին 150 տարվա ընթացքում ձեռագիրը Վասպուրականում չի եղել:

[5] Ի դեպ սա ևս, բազմաթիվ այլ վկայությունների նման, ուշագրավ է ձեռագիր մատյանների գնահատման միջնադարյան չափանիշներն ուսումնասիրելու համար. 1356 թ. այս ավետարանն արժեր մեկ կով և երկու կապիճ հաց (ցորեն):

[6] Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն..., էջ 303:

ներից հետո այժմ հիշատակվում է Ղափանը[7]: Ինչ վերաբերում է վերջին ստացողներ Սարգսին, նրա կողակից Հոռոմսիմին՝ Եղիսաբեթի դստերը, ապա անհավանական չի լինի նրանց նույնացնել գործիսաբնակներ Եղիսաբեթի և նրա դստեր Հոռոմսիմի հետ (դեռևս 1631 թ.): Քաշթաղաց գավառում (Գորիս)[8] 1488 թ. ընդօրինակված մի ձեռագրի հետագա հիշատակագրության (1631 թ.)[9] մեջ հանդիպում է ոմն տիկին Եղիսաբեթ, նրա ամուսին Հովհաննեսը և սրանց փոքրիկ դուստր «Հուռումսիմն», որը հետագայում պետք է ամուսնանար բարեմիտ ու աստվածասեր Սարգսի հետ[10]: Եթե դա այդպես է, պարզ է դառնում, որ Մատ. № 6303 ձեռագիրը XVII դ. հանդիսացել է գործիսաբնակներ Հոռոմսիմի և Սարգսի սեփականությունը, որոնք այն հանձնել են ղափանցի Թումային՝ կազմելու:

Մոտ մեկ դար անց ձեռագիրը կրկին նորոգման և վերակազմման կարիք է զգացել. այս անգամ ծախսը հոգացողները եղել են նրա նոր տերերը՝ Արիստակես քահանան և իր կին Շահանդուխտը, իսկ երկրորդ նորոգող կազմողը՝ Ոսկան քահանան (էջ 326բ): Ցավալի է, որ Արիստակեսի հիշատակարանի սկիզբն այժմ մաշված է և ամենաէական տեղեկությունները, որոնց թվում նաև ձեռագրի այս երկրորդ նորոգման վայրը, պարզել հնարավոր չէ, միայն տրամաբանական մի վերականգնման շնորհիվ հնարավոր է կարդալ թվականը՝ (ՌՄ) ԺԶ=1767 թ. (էջ 339բ)[11]:

Ձեռագրի մասին վերջին տեղեկությունը հաղորդում է Մ. Բարխուդարյանցը. 1895 թ. **նա այդ ձեռագիրը տեսել է Արցախի Գետաշեն գյուղի եկեղեցում և նկարագրել այն**[12]: Ձեռագիրը Մատենադարան է մուծվել **Գարեգին Հովսեփյանի հավաքածուից, որը, ինչպես հայտնի է, կազմված է եղել Զանգեզուրից և Ղարաբաղից բերված գրչագրերից**: Այսպես ուրեմն, հիշյալ ձեռագրի «կյանքի» մեզ հայտնի դեգերումները սահմանափակվել են Արցախի և Սյունիքի շրջանակներում:

Երրորդ ձեռագիր-ավետարանը կրում է Մատենադարանի 4820 համարը (Ձեռ. աղբ. ցանկ № 12): 252ա էջում կազմողի և ծաղկողի հիշատակարանն է. «Զկազմող և զծաղկող սուրբ և լուսատու աւետարանիս զՈվաննես, և զծնողսն իմ և զամենիսեան որք աշխատել են ի սմա, ով աստուածասեր ընթերցողք որք հանդիպիք այսմ լուսաւորչիս, յիշեցէք ի մաքրափայլ յաղաւթս ձեր և դուք յիշեալ լիջիք ի Քրիստոս Յիսուս...»: Խորաններից մեկի ստորին լուսանցքում էլ կա «Զանարժան Թոր(ոս) յիշեա ի Տէր Յիսուս Քրիստոս» (11բ) հիշատակագրությունը: Ուրեմն, այստեղ ունենք երկու ծաղկողի անուն՝ Ովաննես և Թորոս: Առաջին հիշատակարանի ընդգծված արտահայտությունը («զամենիսեան, որք աշխատել են ի սմա») թույլ է տալիս ենթադրել, որ Ովաննեսը եղել է ձեռագրի գլխավոր ծաղկողը, Թորոսը և մի այլ՝ անանուն ծաղկող (ձեռագրի հարդարանքի մեջ զգացվում է մի երրորդ ձեռք ևս) եղել են նրա աշակերտները կամ օգնականները, որոնք լրացրել են առանձին հատվածներ կամ կատարել զարդարման որոշակի տարրեր: Բայց կա նաև չորրորդ ձեռքը, որը հեղինակն է ավետարանիչների դիմանկարների (15բ, 103բ, 159բ 253բ): Ըստ որում, այս պատկերների համար ձեռագրի մեջ նոր թերթեր չեն մուծվել՝ սկզբից ևեթ ավետարանիչների նկարների տեղը ազատ է թողնվել: Բոլոր նկարների տակ կան կարմիր ներկով գրված իրար կրկնող հիշատակարաններ. «Ես՝ Սարգիս քահանա, ծառա Աստուծոյ, ստացա զսուրբ Աւետարանս ի հալալ արդեանց իմոց՝ յիշատակ ինձ և ամուսնոյն իմո Թամարի և Բ (2) որդեկանց իմոց՝ Ստեփաննոս քահանայի եւ Յովհաննէսի» (103բ, հմմտ. նաև 158բ): Առաջին երեք սկզբնաթերթերի խորանազարդերի մեջ ևս նույն նկարչի կարմիր թանաքով գրանցված է ստացողի կնոջ անունը. «ԶԹամար ստացողիս յիշեա» (16ա, հմմտ. 104ա և 159բ): Ելնելով ոճից և պատկերման իկոնոգրաֆիայից այս նկարները կարելի է թվագրել XV դարով: Առավել էականն այն է, որ սրանք ևս Հյուսիսային Հայաստանի մանրանկարչությանը հատուկ նկարներ են և Վասպուրականի արվեստի հետ որևէ աղերս չունեն: Տեղի որոշման առումով ոչինչ չասող «հեղինակային» այս հիշատակարաններից հետո ուշագրավը 1511 և 1537 թթ. ոմն Արիստակես քահանայի գրած տողերն են. «Ի թվին Հայոց ՋԿ (1511) ես՝ Արիստակեսս գնեցի զաւետարանս ի հալալ ընչից իմոց, յիշատակ ինձ

---

[7] Ձեռագրի 326բ էջում կա նաև մեկ այլ կազմողի՝ Ոսկան երեցի հիշատակագրությունը, ուր կազմարարի մասին որևէ լրացուցիչ տեղեկություն չկա:

[8] «Քաշթաղաց... գլխաւոր տեղի գավառիս է աւան Գորէս» (Ղ. Ալիշան, Տեղագիր հայոց մեծաց, էջ 86 (170) (Քաղաքական աշխարհագրութիւն, Վենետիկ, 1853):

[9] Մատենադարան, ձեռ. № 6358:

[10] Տես՝ Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ (1621 — 1640 թթ.) h. Բ, կազմեցին Վ. Հակոբյան և Ա. Հովհաննիսյան, Երևան, 1978, էջ 440 — 441:

[11] Հենց այս նորոգումների պատճառով էլ կորսվել են թե այս և թե № 316 ձեռագրի բուն հիշատակարանները (հմմտ. ձեռ. № 6303, թ. 338 — 340, ձեռ. № 316, թ. 50 — 53, 57 — 58, 227 — 261 — այս բոլորը հետագայում վերականգնած նոր թերթեր են):

[12] Մ. եպ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 261 — 262:

և ծնողաց իմոց, հաւրն իմոյ՝ Էտգարին, մայրն իմոյ Ճհանբախտին...» (էջ 6բ)։ «Ի թվականիս հայոց ՋՁՁ (1537), ի հրամանաւ տէր Առիստակէս քահանային և եղբարցն Տէրունին, **ի ժամանակս տաճկաց թագաւորին Շահ-Թահմազին, որդոյ Շահ-Իսմայելին, որ է այսմ ժամանակի, եղև մահտարայժամ առ ամենայն աշխարհիս Հայոց և առաւել երկիրս Գեղարքունոյ, որ շատոց դուռն փակեցաւ, որ ոչ մնաց յիշատակ... Ի յայսմիկ ամի եկն ի մեր աշխարհս տաճկաց և ղզըլպաշն փախաւ, աշխարհս ամեն թալանեցին և գորս գերեցին»** (էջ 13ա)։

Այստեղ խոսքը վերաբերում է Օսմանյան Թուրքիայի և Սեֆյան Իրանի միջև ծավալված պատերազմական գործողությունների ժամանակամիջոցին[13], երբ անընդհատ կրկնվող այդ ասպատակությունների ու ավերածությունների թատերաբեմ դարձավ նաև Գեղարքունիքը (անշուշտ այստեղ էր բնակվում Առիստակես քահանան)։ Ընդ որում, ժողովուրդը տուժում էր ոչ միայն այդ ասպատակություններից, այլև երբեմն մոլեգնող մահտարաժամերից, այսինքն՝ համաճարակներից։

Հիսուն տարի անց՝ 1586 թ., որպես ձեռագրի սեփականատեր, հանդես է գալիս այլ անձնավորություն՝ խոջա Պարեսքը. «... **զվերջին ստացող սուրբ Աւետարանիս զխաւջա Պարեսք...** ստացայ զսուրբ Աւետարանս ի յիշատակ ինձ և ծնաւղաց իմոց. հաւրն իմոյ՝ Մասեհի աղին և մաւրն Էվդային... Դարձեալ յիշեցէք զԽաչատուր քահանայն, որ կամակից եղաւ ի սուրբ Աւետարանիս գնելու... և ես՝ խօջա Պարեսքս իմ սրտի օժարութեամբս առի սուրբ Ավետարանս, տվի ի դուռն **Սուրբ Աստուածածնին և Սուրբ Ովաննես Մկրտչին... Ի թագաւորութիւն Շահ Խուտաբանդային, ի հայրապետութեան Էջմիածնոյ տէր Առաքել կաթողիկոսին...** Յիշեցէք... և զիս՝ Ոհանէս սուտանուն, որ սակաւ յիշատակս գրեցի թվ. ՌԼԵ (1586)» (5ա)։ Այս հիշատակագրությունը ևս գրվել է Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում, հավանաբար՝ կրկին Գեղարքունիքի կողմերում[14]։ Դրա մասին է վկայում Էջմիածնի Առաքել կաթողիկոսի (1577 — 1586) անվան հիշատակումը։ Մինչդեռ հայտնի է, որ Վասպուրականի կողմերում ընդօրինակված ձեռագրերի մեջ պարտադիր կերպով հիշատակվում է Աղթամարի կաթողիկոսի անունը[15]։

Ինչ վերաբերում է խոջա Պարեսքին, ապա այդ անձնավորությունը հայտնի է դառնում XVI դ. վերջի Գեղարքունիքի մի արձանագրության մեջ. «ես... Պարեք շինել տվի խաչս որդոյ իմ Մելքումին։ Ուսէպ կազմող. ես չեմ արժան»[16]։ Ընդ որում, Մ. Բարխուդարյանցը կարծում է, որ այս Պարեսքի տոհմը Նորադուզ է տեղափոխվել Գանձակից։

№ 4820 ձեռագիրը Մատենադարան է բերվել Արցախի Նոր Վարագա սուրբ Նշան վանքից[17]։

Չորրորդ ձեռագիրը Մատ. № 6319 ավետարանն է (Ձեռ. աղբ. ցանկ № 13), որ 1477 թ. ընդօրինակվել է Բասենի շրջանի Էգապատ գյուղում[18]։ Այստեղ մեզ հետաքրքրողը հետագայում ձեռագրին ավելացված հինգ թերթերն են՝ իրենց մանրանկարներով։ Բնականաբար, անհրաժեշտություն է առաջանում պարզել, թե ձեռագիրը որտեղ է վերանորոգման ենթարկվել, ուր և, ամենայն հավանականությամբ, միացվել են XIII — XIV դդ. այդ հինգ թերթերը[19]։

Ձեռագրի հետագա մի հիշատակագրություն (XVII դ.) կարծես սկզբունքային նշանակություն է ձեռք բերում այս խնդրի լուսաբանման համար. «Զվերջին նորոգել տվող սուրբ աւետարանիս, հեզ, հանդարտ, նաև բազմաց գովելի արդիւնակաց և քաջարի **Յոհան արհեպիսկոպոսն, որ է սպասաւոր սուրբ ուխ-**

———

[13] Տես՝ Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. IV, Երևան, 1972, էջ 83 — 88։

[14] XVI դ. վերջին և XVII դ. սկզբներին Գեղամա երկրում (Գեղարքունիք) ընդօրինակված ձեռագրերի հիշատակարաններում հաճախ են հոլովվում պարսից շահերի անունները. երկիրը մասամբ գտնվելիս է եղել շահ Խուդաբանդայի իշխանության տակ (Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ (1601 — 1620), Ա, կազմեցին Վ. Հակոբյան և Ա. Հովհաննիսյան, Երևան, 1974, էջ 217)։ Խուդաբանդայի մասին տես՝ էջ 259, 331, 360 և այլն։

[15] «... ի հայրապետութեան մերոյ կաթողիկոսութեան Աղթամարոյ Տէր Գրիգորիսի...» և այլն։ Ի դեպ, այդ ժամանակաշրջանի Վասպուրականի ձեռագրերում ավելի շատ նշվում են նաև Օսմանյան Թուրքիայի սուլթանների, փաշաների (նահանգապետների) ու զորավարների, ինչպես նաև տեղական ամիրաների անունները (տես՝ Հ. Ն. Ակինյան, Գաւազանագիրք կաթողիկոսաց Աղթամարայ, Վիեննա, 1920, էջ 129 — 130)։

[16] Ս. Բարխուդարյան, Գեղարքունիքի մելիքներն ու տանուտերերը ըստ Տաթևի վանքի մի փաստաթղթի («Բանբեր Մատենադարանի», № 8, Երևան, 1967, էջ 191 — 227)։

[17] Տես՝ Մ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 336։ Այս ձեռագիրը ևս վերջից թերի է, այդ պատճառով էլ գլխավոր հիշատակարանն ընկած է։

[18] «Յամի յինն հարիւր և քսան և վեցերորդի թուականութեանս հայոց (1477) գրեցաւ սուրբ Աւետարանս ձեռամբ անարժան և անարհեստ գրչի Մելքիսէթ սուտանուն իրիցու... ընդ հովանեաւ սուրբ Փրկչիս, ի գաւառս Բասենայ, ի գիւղս, որ կոչի Էգապատ...» (էջ 246բ — 247ա)։

[19] Ձեռագիրը սկզբնապես թեմատիկ մանրանկարներ չի ունեցել։

տին Խորանայշատայ. վերըստին նորոգել ետուր սուրբ Աւետարանս, յիշատակ իւրն և ծնաւղացն. հայրն՝ Դաւիթ քահանային, որ Քրիստոս է հանկուցեալ, Աստուած իւրեանն արքայութիւն շնորհէ... Դարձեալ կըրկին անկամ յիշեցէք Յոհան պարոնատերն և պատուական եղբայրն իւր պարոնատեր Ակոբն... Նորոգեցաւ սուրբ Աւետարանս ի դառն և ի նեղ ժամանակին, ի դրան Սուրբ նորակնունք Աստուածածնիս. թվիս ՌՀԶ (1627)-իս, ձեռամբ սուտանուն **Յոհանէս իրիցոյ Շատախեցի**[20]...» (էջ 250ա):

Այսպես ուրեմն, ձեռագրի ընդօրինակությունից ուղիղ հարյուր հիսուն տարի հետո[21], այն հասել է պատմական Արցախի սահմանները և Խորանաշատի վանքի միաբան (գուցե՝ առաջնորդ) Հովհաննես արքեպիսկոպոսի կողմից հանձնվել հիմնական նորոգման: Հենց այդտեղ էլ այս մատյանին միացվել են մեզ հետաքրքրող հինգ թերթերը:

Վերջին հիշատակագրությունը 1731 թվականից է՝ ձեռագրի նոր տեր Թուման այն տվել է վերակազմելու. **«Կազմեցաւ յԱվետարանս.** ձեռամբ... **գրեցաւ յիշատակս Քարթմանկեցի Արիստակէս իրիցու որդի Վարդան քահանայի թվ. ՌՃՁ (1731) ի ձորս Ղարաղի, գեղն որ կոչի Դուրիգեղ, տանուտերն Աթապէկն, ամեն, Հայր մեր»** (250բ):

Կազմող Արիստակես Քարթմանկեցին հայտնի դեմք է: Նա ապրել և ստեղծագործել է XVIII դ. առաջին կեսում, Արցախի Գարդման գավառում (այստեղ կար նաև Քարթմանիկ գյուղ): Բացի մեզ հետաքրքրող վերոհիշյալ (№ 6319) ձեռագրից, նրա հմուտ ձեռքով 1749 թ. պատրաստվել է նաև 1492 թ. Սարգիս գրչի ձեռքով Արցախի Խաչենաձոր գավառում ընդօրինակված ավետարանի կազմը. **«Կազմեցաւ սուրբ աւետարանս ձեռամբ Քարթմանկեցի Արիստակէս երիցու որդի Վարդան քահանայի ՌՃՂԸ»**[22]:

Ինչ վերաբերում է Ղարաղի ձորին կամ Ղարաղի երկրին, որտեղ վերջին անգամ կազմվել է այս ձեռագիրը, ապա այն գտնվում է Խորանաշատից արևելք՝ Արցախի և Ուտիքի սահմանամիջին, Ջակամի շրջանի մոտերքը[23]: Ինչպես տեսնում ենք, 1627 թ. հետո, ընդհուպ մինչև 1731 թ., ձեռագիրը դուրս չի եկել Հայաստանի հյուսիսային շրջաններից և հետո միայն տեղափոխվել է Երևանի ս. Հովհաննես եկեղեցի:

Այս խմբի հինգերորդ ձեռագիրը կրում է Մատ. № 4023 համարը (Ձեռ. աղբ. ցանկ № 14): Գրչի միակ հիշատակագրությունն իր մասին ոչինչ չի ասում. «Յիշեցէք և զՎարդան կրաւնաւոր. յայսմ ատեն եկն առ մեզ և շնորհեաց մեզ գրչի հարթիչ» (էջ 490):

Ձեռագրի հետագա հիշատակագրություններում հոլովվում են տարբեր ժամանակներում ապրած երեք ստացողների անուններ՝ Ըսքանդար (XV դար), Աբամելիք (XVIIդ.) և Մովսես (XVIII դ.), բայց որևէ տեղանվան անկնարկություն չկա:

«... սուրբ Աւետարանս է յիշատակ **մայր լուսոյ Աստուածածնին** որ բարեխաւս է յամենայն արարածոցս հաւատացելոց ի Քրիստոս, որք հաւատով խոստովանին զորդին միածնին: ... Արդ ես Ըսքանդարս, որդի խոճա Ղարիպշին զբարին մտավ ածի... և ետու կազմել զկենսունակ սուրբ Աւետարանս յիշատակ ինձ և ծնողաց...» (էջ 631):

Մեզ չհաջողվեց պարզել այս Սքանդարի ով և որտեղացի լինելը: Նույնը պետք է ասենք նաև ձեռագրի հաջորդ ստացողի՝ Աբամելիքի մասին. վերջին ստացողը Մովսես երեցն է: «Յիշատակ է Աւետարանս Աբանմելիքին և իւր կենակցին Ճոհային **ի վանքս ի մայր լուսոյ Աստուածածնինն.** ոչ հայրապետ և ոչ աբեղայ և ոչ այլ սպասաւոր չունի իշխանութիւն հանելո կամ ծախելու...» (էջ 187). անորոշ բնույթ են կրում նաև մյուս հիշատակագրությունները: «Ես Մովսէս երեցս ըստացայ սուրբ Աւետարանս յիշատակ ինձ և հոգոյս փրկութեան եւ իմ կողակցին՝ Անայ խաթունին և դստերք իմ Յեթ /// եւ Հուռումսիմեն եւ Եղիսափետին...» (էջ 188):

Նախ նկատենք, որ ինչպես XV, այնպես էլ XVIII դարերում ձեռագրի ստացողները հիշատակում են միևնույն «վանքս մայր լուսոյ Աստուածածին[24]», որը վկայում է ձեռագրի երկար ժամանակ նույն վայրում գտնված լինելու մասին:

Ինչ վերաբերում է անձնանուններին, ապա առավել ուշագրավը թերևս Աբամելիքն է, որի բացահայտ-

---

[20] Խոսքը վերաբերում է Գանձակի մոտ գտնվող Շատախ գյուղին, որտեղ այս նույն Հովհաննես երեցը 1621 թ. գրել է Մատենադարանի № 728 ձեռագիրը:

[21] Ձեռագրի 248բ-249ա էջերի անթվական հիշատակարանը վկայում է, թե ինչ ծանր դեգերումների է ենթարկվել այն մինչև Խորանաշատ հասնելը: Ձեռագրի տեր Մրրանը չի զոհաբերել ավետարանը նույնիսկ իր տղաներին գերությունից փրկելու պայմանով. «... Ես ելի պրծայ ու տղեքս կորան: Եկի մոտ ի Յովանէս էրեցն ու ասի, թէ զաւետարանս տանիմ ու զիմ գերիքն ազատիմ: Նայեւ ի միտք արի թե ո՞ր մարդ է ինքն զիր գլուխ կտրել, որ ես զիմ գլուխս կտրեմ ու կամ զիս ծնօղաց վարձգն ու զյի(շ)ատակն կորցնեմ ելի չկարացի ղմիշ անել... (248բ):

[22] Մ. եպ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 246 — 247:

[23] Ղ. Ալիշան, Քաղաքական աշխարհագրութիւն, էջ 84 (Տեղեկագիր Հայոց մեծաց, Գանձակ, Գարդման):

[24] «Մայր լոյս Աստուածածին» անունով վանքը հիշատակվում է նաև այս խմբի մի այլ՝ № 4820 ձեռագրում (էջ 5ա-6բ):

ման ուղղությամբ մեր պրպտումները, սակայն, կոնկրետ արդյունքի չհասցրին: Բայց եթե Աբամելիք անունը փորձենք նույնացնել Մելիք Աբա անվան հետ, գուցե և որոշ զուգորդությունների և նմանությունների հիմք ստեղծվի[25], սակայն բոլոր դեպքերում, մեզ հետաքրքրող անձնավորության կոնկրետ ով լինելը չի պարզվում: Մի բան միայն կարելի է հավաստել, որ Աբամելիք կամ Մելիք Աբա անձնանունը մեզանում ավելի հաճախ հանդիպում է Սյունիք-Արցախի շրջաններում:

Սույն ձեռագիրը Մատենադարան է մուծվել Սևանի հավաքածուից, որտեղ ընդգրկված էին Հայաստանի հյուսիսային շրջանների եկեղեցական գրչագրերը:

Ամփոփենք.

ա) Նշված ձեռագրերում ընդհանուր հաշվով կա հետագայի շուրջ քսան հիշատակագրություն: Ամենավաղ հիշատակագրությունը 1356 թվականից է, վերջինը՝ XVIII դարից:

բ) Այդ հիշատակագրություններում ուղղակի կամ կողմնակիորեն նշված տեղանունները **կապվում են միայն Հայաստանի հյուսիսային շրջանների հետ.** դրանք են՝ **պատմական Արցախի Ծար գավառը, Գետաշեն գյուղը, Գարդմանը, Խորանաշատը, Բրդենիքը, Ուտիքը (Աղվանի երկիր), Գանձասարը, Շատախ գյուղը (Գանձակի մոտ), Վարագա Սուրբ Նշան վանքը՝ Տավուշ գավառում.** այնուհետև՝ Արցախին հարևան Գեղարքունիքը, Ղափանը և այլն:

գ) Ոչ մի տեղ նույնիսկ փոքրիկ մի ակնարկություն չկա Վասպուրականի որևէ տեղանվան մասին: Բոլորովին չի հիշատակվում Աղթամարի կաթողիկոսությունը, մի բան, որ գրեթե պարտադիր է Վասպուրականում ընդօրինակված ձեռագրերի համար: Մինչդեռ այդ ձեռագրերում մեկ անգամ հիշվում է **Էջմիածնի կաթողիկոսությունը, մեկ անգամ՝ Խաթրավանքի առաջնորդությունը** և մեկ անգամ էլ՝ **Խորանաշատի հոգևոր կենտրոնը:** Ինչ վերաբերում է ձեռագրերում մի քանի անգամ հիշատակված **Սուրբ Աստվածածնի, Հովհաննես Մկրտչի և Գրիգոր Լուսավորչի ուխտին,** ապա կարելի է ենթադրել, որ **Արցախի Խամշի (Ղարամուրատի) վանքն է՝** «ի գեղս, որ կոչի Պապաճան, ընդ հովանեաւ Ջուխտակ եկեղեցացս հընոյն սուրբ Աստուածածնի եւ նորոյս սուրբ Գրիգոր Լուսաւորչիս եւ սուրբ Յովանէսի եւ այլ սրբոցն[26]», կամ էլ՝ **Արցախի Հավապտուկ վանքը,** որն ուներ «Սուրբ Աստուածածին եւ սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչ»[27] անունով եկեղեցիներ: Գոշավանքի եկեղեցիներից մեկը ևս կոչվել է Սուրբ Աստվածածին, մյուսը՝ Գրիգոր Լուսավորիչ[28]: Հաղարծնում ևս կա նույնանուն երկու եկեղեցի[29] և այլն:

դ) Այս ձեռագրերը **Մատենադարան են մուծվել այնպիսի հավաքածուներից՝ Կարինյան** (ձեռ. № 316), **Գարեգին Հովսեփյանի** (ձեռ. № 6303), **Սևանի** (ձեռ. № 4024), **Երևանի ս. Հովհաննես եկեղեցու** (ձեռ. № 6319), **Նոր Վարագա ս. Նշան եկեղեցու** (ձեռ. № 4820), որոնք ընդգրկում էին հիմնականում Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում ստեղծված մատյաններ:

Չկա մի փաստ, որ ցույց տա, թե այդ ձեռագրերից որևէ մեկը ինչ-որ ժամանակ կամ ինչ-որ ձևով կապված է եղել Վասպուրականի հետ, ուստի և հասկանալի է, թե ինչու սրանցից և ոչ մեկը չի արտացոլվել Ե. Լալայանի «Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Վասպուրականի» հատորում (Թիֆլիս, 1915 թ.):

Սրանք են ձեռագրական փաստերը, որոնցից բխող հետևությունը մեկն է. մեզ հետաքրքրող վերոհիշյալ հինգ ձեռագրերի «կյանքի» գրեթե ողջ պատմությունը, շուրջ 600 տարի, կապված է միայն Հայաստանի հյուսիսային գավառների՝ պատմական Արցախի, Ուտիքի

---

[25] Գանձասարի վանքի հյուսիսային պատի արձանագրությունը՝ «ի ՌՄԼԹ (1790) թուիս կամաւն Աստուծոյ, ձեռամբ տեառն Յովհաննու կաթողիկոսին, եւ՝ Ապաւ (Մելիք-Աբով) ուզբաշի, որդի Մելիք Յոսեփա Թալիշու, և իմ կենակից Հերիքնազ և որդի Մելիք-Պէկլար և Մելիք Ապաւ մեր հալալ արդեանց շինեցաք...» (Մ. եպ. Բարխուդարյանց, Արցախ, էջ 178): Մելիք-Աբովների մասին տես նաև՝ Ե. Լալայան, Գանձակի գաւառ (Նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար), «Ազգագրական հանդես», Ե, 1899, էջ 220 — 228, 246 և այլն: Մ. Սմբատյանցը գրում է, որ Գեղամա երկրում իշխող տներից մեկը եղել է Աբովներինը (Տեղեկագիր Գեղարքունիքի Ծովազարդ գաւառի, Վաղարշապատ, 1895, էջ 571): Մոսկվայի Լազարյանների տոհմում ևս հանդիպում են Աբամելիքներ (տես՝ Ա. Պ. Բազիյանց, Ակադեմիկոս Պ. Կ. Կոկովցովի անտիպ նամակները Ս. Ս. Աբամելիք-Լազարևին (ՊԲՀ, 1978, № 1, էջ 171 — 175):

Մելիք-Աբով անունը հանդիպում է նաև Փոքր Բոլնիս գյուղի եկեղեցու պարսպի մոտ դրված խաչքարի վրա (1648 թ., տես՝ Ս. Ջալալեանց, Ճանապարհորդութիւն ի Մեծ Հայաստան, Բ, էջ 84): Կա նաև Մելիք-Աբով Արցախեցի (Ս. Ջալալեանց, նշվ. աշխ. էջ 103): XVI դ.՝ «Մելիք-Աբովն՝ պայազատ կողմանս և աւանից Սոդից» («Սիսական» էջ 34): Մելիք-Աբովներ հայտնի են նաև Քանաքեռի նշանավոր ընտանիքների մեջ. բոլոր դեպքերում, ինչպես վերևում ասացինք, այս անունը հոլովվում է Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում:

[26] Հ. Ոսկյան, Արցախի վանքերը, էջ 147:

[27] Ս. Ջալալեանց, Ջամբռ, Վաղարշապատ, 1873, էջ 216 — 217:

[28] Հ. Ոսկյան, Արցախի վանքերը, էջ 183 — 184:

[29] Նույն տեղում, էջ 220 — 225:

և Գեղարքունիքի հետ: Այս ենթադրության օգտին են խոսում նաև մանրանկարների ոճա-ձևաբանական առանձնահատկությունների ընդհանրություններն ու աղերսները այդ նույն մշակութային միջավայրի արվեստի սովորույթների հետ:

Հիշյալ ձեռագրերում առաջին հերթին նկատելի է թեմատիկ նկարների ցանկի ընդարձակ և ուրույն ընտրությունը. 1. «Ավետում», 2. «Ծնունդ», 3. «Տյառնընդառաջ», 4. «Կոտորումն մանկանց», 5. «Փախուստ դեպի Եգիպտոս», 6. «Մանուկ Հիսուսի քարոզը տաճարում», 7. «Մկրտություն», 8. «Մուտքը Երուսաղեմ», 9. «Ղազարոսի հարությունը», 10. «Իմաստուն և հիմար կույսեր», 11. «Մեղսագործություն» (Ադամն ու Եվան իմաստության ծառի տակ), 12. «Ոտնլվա», 13. «Խորհրդավոր ընթրիք», 14. «Մատնություն», 15. «Պիղատոսի դատաստանը», 16. «Խաչելություն», 17. «Թաղումն Հիսուսի», 18. «Հարություն», 19. «Դըժոխքի ավերումը», 20. «Համբարձում», 21. «Հոգեգալուստ»: Տոնական-կրոնական թեմաների այս շարքում առանձնանում են հատկապես Հիսուսի մանկությունը ներկայացնող դրվագները (Ավետում, Ծընունդ, Տյառնընդառաջ, Կոտորումն մանկանց, Փախուստ Եգիպտոս, Մանուկ Հիսուսի քարոզը տաճարում)[30]. ներառված են նաև առակներից (իմաստուն և հիմար կույսերի պատմությունը) և «Մեղսագործությունը»՝ Ադամն ու Եվան իմաստության ծառի մոտ և այլն: Թեմատիկ նկարների այդպիսի ցանկը ամբողջությամբ կամ նույնիսկ ընդհանուր կողմերով չի համապատասխանում հայկական մանրանկարչության որևէ դպրոցում ընդունված կարգին: Զանազանությունններն առավել ակնառու են դառնում Վասպուրականի ձեռագրերի հետ համեմատելիս: Բայց այդ մասին՝ իր տեղում:

Հետագա նորոգումների ժամանակ խախտվել է որոշ մանրանկարների դասավորությունը, բայց մենք այն ներկայացնում ենք ըստ ավետարանական դեպքերի հաջորդականության:

Պատկերաշարն սկսվում է «Ավետման» տեսարանով. այն կա ձեռագրերից երեքում՝ №№ 316, 6303, 6319: Հատկապես ուշագրավ է № 316 ձեռագրի պատկերը (Տխ. XIII): Թևատարած հրեշտակն աղբյուրի մոտ գտնվող կույսին հայտնվում է ասես երկնքից՝ սրինգ նվագելով: «Ավետման» պատկերում թևատարած հրեշտակների առկայության բնորոշ օրինակներից մեկը Հեսու Նավեի VI դ. ձեռագրում է[31], այնուհետև տեսնում ենք Վենետիկի ս. Մարկոս եկեղեցու, ինչպես նաև Կիևի ս. Սոֆիայի տաճարի խճանկարներում ու որմնանկարներում (XI — XIII դդ.)[32]: Իսկ թռչող (ոչ անմիջականորեն քայլող) հրեշտակի մոտիվը հանդիպում է XI — XIII դարերի ասորա-ղըպտական[33], ավելի ուշ՝ XVI — XVII դդ. հայկական հուշարձաններում: X — XIV դդ. ձեռագրերում այս պատկերի համար սակավադեպ երևույթ է սրնգահարի կամ փողհարի մոտիվը: Եվրոպական արվեստում այն հանդիպում է, բայց միայն XVI — XVII դդ.[34] Ընդ որում, այդտեղ հասարակ սրնգի փոխարեն նկարվում էր եղջերափող:

Սրնգի, եղջերափողի կամ շեփորի մոտիվը կանոնիկ պատկերագրության մեջ մուտք է գործել ժողովրդական-կենցաղային պատկերացումներից. մունետիկները կարևոր լուրն ազդարարում էին շեփորով: Արևելյան որոշ ժողովուրդների մոտ այդ սովորույթը պահպանվել է մինչև այժմ:

Ուշագրավ է, որ սրինգ նվագելու ժողովրդական սովորույթներից եկող մոտիվը, «Ավետման» տեսարանից զատ, հանդիպում է նաև այլ պատկերներում, օրինակ՝ «Հիսուսի հարության» դրվագում, որը դրսևորվում է Արցախ-Ուտիքում և սրանց անմիջական հարևան Սյունիքում (սա ևս լրացուցիչ փաստ է ձեռագրի տեղորոշման համար): Այսպես, մեզ հայտնի հայերեն առաջին ձեռագիրը, որտեղ «Հիսուսի հարության» անսպասելի լուրն ազդարարվում է սրինգ կամ շեփոր նվագելով, գտնվում է Չիկագոյի (ԱՄՆ) համալսարանի գրադարանում. այն ընդօրինակվել է 1237 թվականին, Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում[35]: Երկրորդը Մատ. № 2930 ձեռագիրն է

---

[30] «Մանկության» ամբողջական շարքը, անշուշտ, ավելի ընդարձակ է. մեր ձեռագրերում բացակայում է «Եղիսաբեթի և Մարիամի հանդիպումը», «Հրեշտակի հայտնվելը Հովսեփին», «Փախուստ Երուսաղեմ»:

---

[31] Н. Кондаков. История византийского искусства и иконографии, Одесса. 1976, с. 64.

[32] Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПБ., 1899, с. 23 — 24.

[33] Վիեննայում գտնվող № 154 Ավետարանը (G. Miltet, Recherches sur l'iconographie de l'evangile aus XIV-e, XV-e et XVI-e siè cles, p. 87, pl. 34.

[34] Տես՝ Tapestry; end of the fifteenth century: Central Rhine, Tapestry, s. 1500. detail, Lower Rhine [Gertrud Schiller, Iconography of Christian Art, Volume I, pl. 127, 129].

[35] Գ. Հովսեփյան, Մի ձեռագիր ավետարան (Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Բ. Նյու Յորք, 1943, էջ 47 — 48):

(1315 թ.)՝ ընդօրինակված Նախիջևանի ու Սյունիքի սահմանագլխին: Երրորդ ձեռագիրը կրում է Մատենադարանի 6305 համարը (XIV — XV դդ., Տաթև): Մեկ-երկու այլ օրինակներ ևս կան, հատկապես Եղեգիսի գրչակենտրոնից: Ի դեպ, Չիկագոյի համալսարանում գտնվող ձեռագրի մեջ շեփորն առկա է ոչ միայն «Հարության», այլ նաև «Մուտք Երուսաղեմի» և «Համբարձման» տեսարաններում (այս անգամ արդեն՝ աշտարակների վրա կանգնած երեխաների ձեռքերին)[36]: Այս իմաստով ուշագրավ են նաև քանդակագործության մեջ հանդիպող նմուշները: Գեղարդում, Պռոշ իշխանի վիմափոր տաճարի ներսում տեղադրված է խաչի մի պատկեր, որի ներքևի մասում տեսնում ենք եղջերափող նվագողի մոտիվը, որը նաև օգնում է կռահելու հարթաքանդակի թեման՝ «Երկրորդ գալուստը»[37]:

Այսպիսով, լուրը փողհարելու ուշագրավ մոտիվը հանդիպում է XIII — XIV դդ. հայերեն մի խումբ ձեռագրերում, որոնք բոլորն էլ հանդիսանում են նույն կամ մերձավոր մշակութային միջավայրի արգասիք՝ Անի, Սյունիք, Տաթև, Արցախ, այսինքն՝ Հյուսիսային Հայաստան:

Լուր ազդարարելու նման մոտիվ-գաղափարը արտահայտություն է ստացել մեր հոգևոր երգերում: Ահա մեկ օրինակ հենց «Հարություն» թեմայից.

«Նոր ձայն աւետեաց հրեշտակապետն այսօր,
Փողեր խընկաբեր կանանցն ի վերայ վիմին,
Խաչեալն յարեաւ ձեզ աւետիս:
....
Ցընծացէք, յարեաւ Տէրն ի մեռելոց:
....
Երևեալ անդրէն քաղցրիկ փողէր բարբառ.
Ցընծայ Մարիամ յարեաց, մի լար զիս մեռեալ»[38]:

Հաջորդ թեման «Ծնունդն» է, որ հանդիպում է չորս ձեռագրերում. պատկերը, առանձին մանրամասների փոքր տարբերություններով հանդերձ, բոլոր ձեռագրերում ունի միևնույն հորինվածքը: Կենտրոնում դեմ առ դեմ նստած են Մարիամն ու Հովսեփը[39], ձեռքերը մեկնած դեպի մսուրը: Վերևում հովիվներն են: Նրանցից մեկն ուրախ լուրն ազդարարում է սրինգ նվագելով (ձեռ. № 316, 6303): Բացատրության կարիք է զգում Հովսեփին և Մարիամին հավասար տեղ հատկացնելու նկարչի որոշումը (սովորաբար Հովսեփը լինում է ներքևում, երկրորդ պլան քաշված):

XIII — XIV դդ. հայերեն ձեռագրերում այդ տարբերակի մեզ հայտնի բնորոշ օրինակը կրկին Սյունիքից է՝ Գլաձորի նկարիչ Մոմիկի 1302 թ. բժշկության ավետարանում (Մատ. № 6792, էջ 2ա): Մոմիկի նկարի կապակցությամբ Արամ Ավետիսյանը գրել է. «Հովսեփը Մոմիկի մանրանկարներում ընդգծված և առանձնացված է մյուս բոլոր ֆիգուրներից... կարծում ենք, որ Մոմիկն այդպես է վարվել ոչ առանց միտումի: Հավանաբար, առանձնացնելով Հովսեփի ֆիգուրը, նա ցանկացել է ակնարկել, որ մանուկ Հիսուսը ծնողներ ուներ և դրանով ընդգծել, որ նա մարդկային ծագում ունի ոչ միայն մոր՝ Մարիամի, այլև հոր՝ Հովսեփի կողմից: Կարելի է մտածել, որ նկարիչը չէր հավատում այն ավանդությանը, ըստ որի Հիսուս Քրիստոսը երկնային հայր է ունեցել և որոշակի ռեալ մեկնաբանություն է տվել լեգենդին»[40]: Ա. Ավետիսյանի բացատրությունը տվյալ դեպքում կապվում է մեր ձեռագրում հանդիպող պատկերագրական մեկ այլ մանրամասի՝ Մարիամին երբեմն առանց լուսապսակի նկարելու փաստի հետ, որ կնշանակի թե նա մահկանացու մի կին էր, սովորական մի մայր[41]: Արվեստաբան Լ. Զաքարյանը լուսապսակի բացակայությունը կապում է նեստորական գաղափարախո-

---

[36] Նույն տեղում, նկ. 3:

[37] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Ա, էջ 122, նկ. 42:

[38] Արիստակես Տևկանց, Հայերգ, Թիֆլիս, 1882, էջ 14 — 15: Ուրախ լուրը ազդարարելու այդ միջոցը նույնիսկ մեր օրերի նկարչության մեջ օգտագործվում է. ահավասիկ Հ. Կոջոյանի «Հայկական հերալդ» նկարը:

[39] Մարիամի՝ աթոռի վրա ուղիղ նստած ձևը գալիս է հնուց. Ռաբուլայի 586 ավետարանը (J. Leroy, Les manuscrits Syriques a Peintures, նկ. 1, աղ. 23), Վատիկանի Սակրո թանգարանի վաղ-քրիստոնեական մետաքսի գործվածքեղենը (A. Grabar, Christian Iconography. A Study of Ist Origins, Bollingen Series XXXV, Princeton, 1968, p. 99, ill. 249): Ի դեպ, այս դեպքում էլ Հովսեփը նստած է Մարիամի առջև: Ապա՝ Իտալիայում գտնվող V դ. II կեսի փղոսկրե տուփի վրա (G. Schiller, Iconography of Christian Art, vol. I, pl. 149), Պալերմոյի Մարտորանա եկեղեցու 1143 — 1151 թթ. խճանկարի «Ծնունդում» [D. Talbot Rice, Art of the Byzantine Era, London, 1963, p. 165, ill. 151]:

Հայկական ձեռագրերում ևս վաղ շրջաններից սկսած հանդիպում է Մարիամի նստած տարբերակը. նկատի ունենք մասնավորապես «Ծուրղութի» 974 թ. և Մատ. № 6201 (1038 թ.) ձեռագրի նկարները: Այն պահպանվում է նաև XIII — XIV դդ. մի շարք ձեռագրերում:

[40] Ա. Ավետիսյան, Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, Երևան, 1971, էջ 62:

[41] Ասենք, սակայն, որ այդ սկզբունքը միշտ չի պահպանվում: Օրինակ, № 6303 ձեռագրում Մարիամը լուսապսակով է. ավելին, չորս ձեռագրերում լուսապսակով է պատկերված նաև Հովսեփը:



Տախ. XIII

սության հետ[42], ըստ որի Աստվածամոր պաշտամունք չի ընդունվել: Իսկ դա իրոք այդպես է, գուցե և դրանով էլ պետք է պայմանավորել «Համբարձման» և «Հոգեգալստյան» տեսարաններում Աստվածամոր բացակայությունը, մի բան, որ զուգորդվել է Մոսուլի XII — XIII դդ. ասորա-նեստորական ձեռագրերի պատկերագրության հետ: Դրան հակառակ, հայկական մանրանկարչության դպրոցներում, և առաջին հերթին Վասպուրականում, Աստվածածնի պաշտամունքն իր պատշաճ տեղն է ունեցել: Նա միշտ ներկայացվել է լուսապսակով և, իհարկե, միշտ էլ պատկերվել «Համբարձման» և «Հոգեգալստյան» թեմաների մեջ: Դա Վասպուրականի մանրանկարչության պատկերագրական այն առանձնահատկություններից էր, որն ընդհանրապես հատուկ էր քրիստոնեական արվեստի արևելյան հուշարձաններին, սկսած Մոնցայի յուղաշշերից[43]:

Խոսելով նեստորական գաղափարների մասին[44] նկատենք, որ այդ աղանդը Հայաստանում արձագանքներ ունեցել է V — VII դդ., իսկ XIII — XIV դդ. այն փաստորեն անցած շրջան էր: Ընդ որում, քրիստոնեական այս հոսանքի ծաղկման շրջանում իսկ հայ իշխանավորները, օրինակ, Ներշապուհ Արծրունին, պայքարում էր նրա դեմ և Հայաստանից վտարում նեստորական քարոզիչներին[45]: Հայ եկեղեցին էլ պաշտոնապես նզովել է նեստորականությունը: Բայց անկախ այդ բոլորից, բացառված չէր, որ ժողովրդի մեջ այդ գաղափարախոսության որոշ վերապրուկներ մնացած լինեին: Մյուս կողմից, այն տարածված էր միայն Վասպուրականում: Փաստերը հիմք են տալիս պնդելու, որ նեստորականության արձագանքները, ընդհուպ մինչև VIII դ., արտահայտվել են ավելի շատ Աղվանից կողմերում և Սյունիքում, քան Հայոց որևէ մեկ այլ մարզում: «... Դվինի 554 թվի ժողովից հետո նեստորականության և քաղկեդոնականության ուժը ոչ միայն վերջնականորեն կոտրված չէր Հայաստանում, այլև նրա մի խոշոր մասում, ինչպիսին, Սյունաց երկիրն էր, նրանք հաստատուն արմատ էին բռնել, նույնիսկ սպառնում էին հայոց եկեղեցու միասնությանը...», — գրել է Երվանդ Տեր-Մինասյանը[46]:Եվ այնուհետև՝ «նույնպիսի տագնապալից վիճակ է ըստեղծվել նեստորականության և քաղկեդոնականության վերաբերմամբ նաև Աղվանից երկրում...»[47]: Փաստորեն Հայաստանում նեստորական տրամադրությունները և դրանց գաղափարական արձագանքներն ամենից երկար հարատևել են Սյունաց և Աղվանից կողմերում[48]: Մովսես Կաղանկատվացին ևս վկայում է Աղվանից աշխարհում նեստորականության տարածվածության մասին: Ավելին, Աղվանից առաջնորդ Ներսեսը հարում էր այս աղանդին և ձգտում իր թեմում պաշտոնակցել այն: Ներսեսի մտադրությունը, իհարկե, չիրագործվեց, որովհետև ժողովրդի հրավերով եկած Եղիա Արճիշեցի հայոց կաթողիկոսը (703 — 717) ժողովով նզովեց Ներսեսին[49]:

Եվ եթե XIII — XIV դդ. Հայաստանում նեստորական գաղափարախոսության արձագանքները փընտրելու լինենք, ապա փնտրտուքի ամենահավանական տեղը մնում են Սյունիքն ու Աղվանից կողմերը՝ հարևան Վրաստանի հետ միասին:

Շարունակենք մանրանկարների քննությունը:

№№ 316 (նաև №№ 4820 և 6319) ձեռագրի «Ծննդյան» նկարում կա չափազանց ուշագրավ մի մանրամաս ևս. մանկան խանձարուրից անմիջապես

---

[42] Կարծում ենք, որ դա պատահական երևույթ չէ, այլ կապված է նեստորական ուսմունքի հետ, ըստ որի Աստվածամայրը և Հիսուսը մարդկային բնույթ ունեն, որ Վասպուրականում (հեղինակը գտնում է, որ այդ ձեռագրերն ընդօրինակվել են Վասպուրականում — Հ. Հ.) նեստորականության հանդես գալուն նպաստեց դարաշրջանի ընդհանուր հերձվածողական տրամադրությամբ հագեցված մթնոլորտը, որ, իբր, նեստորական շարժումն իր սուր ծայրով ուղղված էր հայ եկեղեցու դեմ, որ նեստորականության ծագման սկզբից իսկ հայերը սերտորեն շփվում էին նրա հետ և, վերջապես, որ Հայաստանի հարավային մարզերում վաղ ժամանակներից սկսած գոյություն են ունեցել նեստորական առանձին վանքեր (Լ. Ջաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 59):

[43] Տարօրինակ է, որ Ա. Կիրպիչնիկովն առաջադրել է հակառակ տեսակետ (А. Н. Кирпичников, К иконографии Сошествия св. Духа, «Труды императорского московского археологического общества» XV, СПБ, 1894), որն էլ օգտագործել է Լ. Ջաքարյանը նշվ. աշխ., էջ 49:

[44] Նեստորականության մասին տես՝ Ե. Տեր-Մինասյան, Նեստորականությունը Հայաստանում V — VI դդ. («Գրական-բանասիրական հետախուզումներ», Ա, Երևան, 1946): Ե. Տեր-Մինասյան, Հայոց եկեղեցու հարաբերությունները Ասորաց եկեղեցու հետ, Էջմիածին, 1909 և այլն:

[45] Ե. Տեր-Մինասյան, Նեստորականությունը Հայաստանում, էջ 194: Տես նաև՝ Ե. Տեր-Մինասյան, Պատմա-բանասիրական հետազոտություններ, Երևան, 1971, էջ 330 — 393:

[46] Ե. Տեր-Մինասյան, նույն տեղում, էջ 225:

[47] Նույն տեղում:

[48] Եվ զարմանալի չէ, որ Ստեփանոս Օրբելյանն անդրադարձել է նեստորականությանը և սուր կերպով խարազանել նրա դավանանքն ու պաշտամունքը (տես՝ Լ. Ս. Խաչիկյան, Աղանդավորական գաղափարախոսությունը Հայաստանում XII — XIV դդ., «Ն. Մառի անվան կաբինետի աշխատություններ», Երևան, 1947, № 2, էջ 195 — 196):

[49] Ե. Տեր-Մինասյան, նշվ. աշխ., էջ 242:

ցած, համեմատաբար մեծ չափերով, պատկերված է ավելի շատ դիմակ հիշեցնող կնոջ դեմք, որին կից մակագրությունը պարզում է, որ սա նախամայր Եվան է: «Ծննդյան» պատկերում նախամոր ներկայությունը նպատակ ունի ակնարկելու, որ Հիսուսի հայտնությամբ ու զոհաբերությամբ քավվելու էր Եվայի արարքով մարդկային ցեղի վրա ծանրացած մեղքը[50]: Գաղափարական այս միտումը շեշտված է նաև Փարիզի ազգային գրադարանի հունարեն № 543 ավետարանում: Միայն թե այստեղ «Ծնունդի» տեսարանի ներքևում «Մեղսագործությունն» է (Եվան գայթակղում է Ադամին՝ քաղելու իմաստության պտուղը)[51]: Դա Հին և Նոր կտակարանների թեմատիկ զուգահեռականության արտահայտություններից է:

№№ 4820 և 6319 ձեռագրերի «Ծնունդում» ուշագրավ են աստծո կամքն ու էությունը փառաբանելու կոչված[52] սերովբեների ու քերովբեների պատկերները: Նվերներ մատուցող մոգաց թագավորները երիտասարդ՝ առանց բեղ ու մորուքի են, որ վկայում է օգտագործված նախատիպի բավական հին լինելու մասին[53]:

Հաջորդ թեման «Տյառնընդառաջն» է: Գործողությունը կատարվում է եռանկյունաձև գմբեթ ունեցող զարդարուն տաճարի ներսում (Տես. XIV նկ. 7): Գմբեթ-տանիքի արտաքին երկու թեք նիստերի վրա նկարված են դեպի վեր՝ դեպի գմբեթի գագաթի խաչը բարձրացող կաքավներ, որոնք ըստ նկարչի մակագրության, խորհրդանշում են առաքյալներին. «Կաքաւն ծԲ առաքելոցն աւրինակ է»: Սյունազարդ տաճարի ներսում Մարիամն է, Հիսուս մանուկը և Սիմեոն ծերունին: №№ 316 և 6319 ձեռագրերում մանուկ Հիսուսը մոր գրկից նոր պետք է անցնի Սիմեոնի ձեռքը. № 4820 ձեռագրում Մարիամը նստած է աջ խորանի ներսում, Սիմեոնը՝ ձախ, իսկ կենտրոնի խորանի ներսում մանուկ Հիսուսը միայնակ ձգվում է դեպի Սիմեոնը: Այս առթիվ Լ. Զաքարյանը գրում է. «... Մանուկ Հիսուսը ինքնուրույն կերպով Մարիամից գնում է դեպի Սիմեոն ծերունին: Հայ արվեստում նման խմբագրական տարբերակ առհասարակ առաջին անգամ է հանդիպում»[54]: Կարելի է համաձայնել Լ. Զաքարյանի հետ, բայց, մեզ թվում է, այդտեղ կա նաև «տեխնիկական» բնույթի նրբություն: Մանուկ Հիսուսին առանձին պատկերելն արդյոք պայմանավորված չի՞ եղել տաճարի յուրատիպ կառուցվածքով, երբ ընդհանուր համաչափությունը պահպանելու համար նկարիչը կերպարներից յուրաքանչյուրին նկարել է առանձին կամարի տակ[55]: Ընդ որում, կամարներից մեկի մեջ երկու կերպար տեղադրելու դեպքում կարող էր խախտվել հորինվածքի ընդհանուր ներդաշնակությունը, որի մի օրինակ տեսնում ենք № 6319 ձեռագրում: Բացի այդ (և ի նպաստ մեր ենթադրության), № 4820 ձեռագրում մանուկ Հիսուսը ոչ թե քայլում, այլ ուղղակի մղվում, ձգվում է դեպի Սիմեոն ծերունին[56]:

Ամեն դեպքում նկարիչ Հովհաննեսը չի խուսափել Հիսուսին առանց մոր օգնության կանգնած պատկերելուց, հավանաբար դրա արդարացումը տեսնելով մանկան հրաշագործ էության մեջ: Հայտնի է, որ Հիսուսը նման դեպքերում հանդես է գալիս ոչ իբրև

---

[50] Տես այդ մասին՝ Գ. Զարբհանալյան, Թանգարան Հին և Նոր դպրության, Բ, Վենետիկ, 1898, էջ 38: Ի դեպ, լատինական պարականոն գրքերում Հովսեփը մանկաբարձուհի փնտրելիս հանդիպում է Աբիսողոմին ու մեկ այլ կնոջ (Սողոմեին) և ոչ Եվային, ինչպես ներկայացնում է մեր ձեռագիրը (Н. Покровский, Евангелие..., с. 79): Վատիկանի հայտնի սարկոֆագում մոգերի երկրպագության պատկերում, որպես մեղսագործության քավման գաղափարի ակնարկ, ներկայացված են նաև Ադամն ու Եվան: Նույն մանրամասը կա նաև Միլանի Ամբրոսիանի սարկոֆագում (Ն. Կոնդակով, նշվ. աշխ., էջ 116):

[51] Н. Покровский, Евангелие..., с. 60

[52] Աստվածաշունչ, Եսայի, VI, 3 — 4:

[53] Տես այդ մասին՝ Գ. Շիլլեր, նշվ. աշխ., նկ. 246՝ Հռոմի Կոնստանդիանոսի սարկոֆագի վրայի V դ. պատկերը: Ի դեպ, «Ծննդյան» տեսարանում մոգաց թագավորների ծնկաչոք դիրքի կապակցությամբ (չնայած ձեռագրերի հիշյալ խմբում դա պատկերագրական մեկ ամբողջական սկզբունք չի ներկայացնում) Լ. Զաքարյանը վասպուրականամետ եզրակացության է հանգել. թեև այդ տարբերակը զուգորդության շատ ավելի հարմար օրինակներ ունի Կիլիկիայում (Երուսաղեմի Մատ. №№ 2563, 2568, 1973), իհարկե, Սյունիքում (թեկուզ Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչը) և Վասպուրականում XV դ. սկսած:

[54] Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 45:

[55] Անկախ այն բանից, որ ինչպես Ավետարանում, այնպես էլ Քրիստոսի մանկությանը նվիրված պարականոն գրականության մեջ, «Տյառնընդառաջում» չի շեշտվում այդօրինակ մանրամաս:

[56] Կարելի է վկայակոչել այդպիսի այլ օրինակներ ևս: Գ. Հովսեփյանի արխիվում պահվող «Տյառնընդառաջի» մի մանրանկարում Հիսուսը կանգնած է սեղանի վրա, թեև մայրը բռնել է նրա ձեռքից: 966 թ. հայերեն ձեռագրի «Աստվածամայրը մանկան հետ» նկարում մանուկը ոչ թե մոր գրկում է, այլ առջևը կանգնած (տես՝ S. Der-Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore, № 537, 1973, նկ. 3): Բուլղարական մի նկարում ևս Հիսուս մանուկը ուղղակի կանգնած է Հովսեփի և Մարիամի միջև [Assem Tsehilingizou, Christliche Kunst in Bulgarien, «Von der Spätantike bis zum Ausgang das Mittelalters, Berlin, 1978, pl. 150].

սովորական երեխա[57]: Եվ վերջապես, այդտեղ է, որ կատարվում է առաջին մարգարեական կանխագուշակությունը՝ «Տաճարին ընծայել մանուկն» է, որ պիտի լինի փրկության խորհրդանիշը: Ուշադրություն է գրավում նաև Սիմեոն ծերունու ոչ կանոնական կեցվածքը՝ նստած է ոտքերն արևելյան ձևով ծալած:

«Կոտորումն մանկանց» թեման, որի առաջին օրինակները հայտնի են վաղ քրիստոնեական հուշարձաններից[58], ունեցել է պատկերագրական ամենատարբեր մեկնաբանություններ: Մեզ մոտ վերևում նըստած է Հերովդես թագավորը, ձեռքին սուր բռնած, որը խորհրդանշում է կատարվելիք արյունահեղությունը: Նրա աչքի առջև զինվորները կոտորում են անմեղ երեխաներին. ցածում ողբացող որդեկորույս մայրերն են: Հայկական արվեստում այդ թեմայի հնագույն նմուշը թերևս Աղթամարի եկեղեցու որմնանկարն է (X դ. առաջին կես):

Քրիստոսի մանկության պատկերաշարի ուշագրավ թեմաներից մեկը «Փախուստ Եգիպտոս» է, որը ներկայացված է միայն № 6319 ձեռագրում (էջ 3ա): Այդ թեմային հայ մանրանկարչության ոչ բոլոր դպրոցներում են անդրադարձել: Վասպուրականում (XIII — XVI դդ.), օրինակ, ոչ մի անգամ չի հանդիպում: Այս պատկերը խիստ ինքնատիպ է: Առջևից քայլում է Հովսեփը: Նրան հետևում է Մարիամը՝ մանուկ Հիսուսը ձեռքին (նկ. 8): Միջնադարյան քրիստոնեական պատկերագրության մեջ «Փախուստի» թեման ներկայացվել է մեծ մասամբ ընդհանուր մի սխեմայով. առջևից քայլող Հովսեփից հետո մանկանը գրկած և ավանակի վրա նստած Մարիամն է[59]: Կան դեպքեր, երբ մանուկը նստած է Հովսեփի ուսերին, իսկ Մարիամը՝ կամ ավանակի, կամ ձիու վրա[60]: Ի դեպ, ավետարանական բնագրում որոշակիորեն չի նշվում, թե Մարիամը մանուկ Հիսուսին ինչպես է տարել Եգիպտոս. «...Եւ նա յարուցեալ, առ զմանուկն եւ զմայր իւր գիշերի՝ եւ գնաց յԵգիպտոս» (Մատթեոս, Բ, 14): Ընդամենը մի փաստ և ոչ նկարագրություն, որը կոնկրետացվել և լրացվել է նկարիչների երևակայությամբ:



Նկ. 7

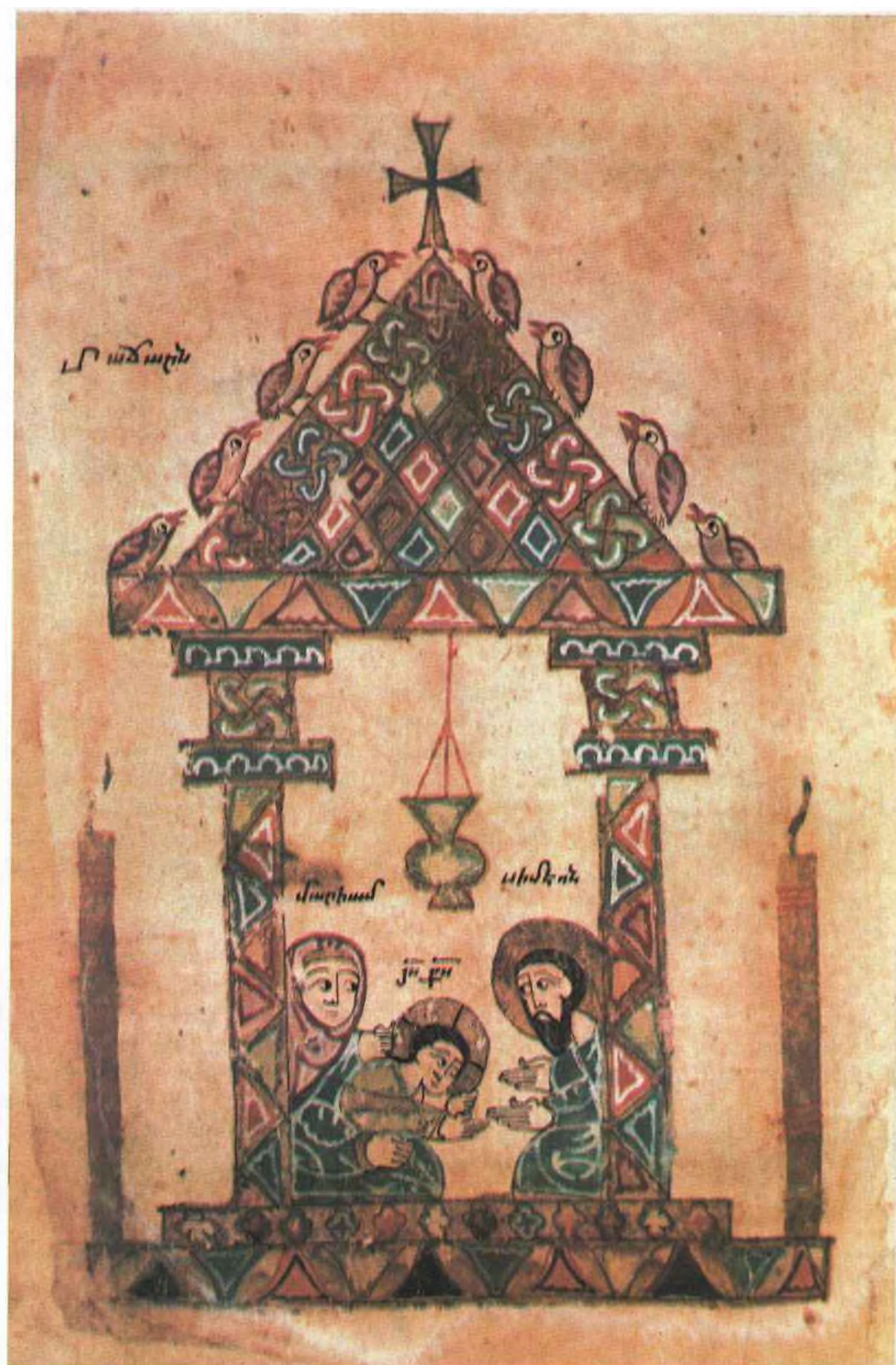
Հիշարժան է գերմանական Մեցի դպրոցի գործ

[57] Հիշենք թեկուզ Մանկության ավետարանի հետևյալ պատմությունը. երբ Հովսեփը և Մարիամը Հերովդեսի զինվորներից խուսափելու համար Հիսուսին փախցնում են Եգիպտոս, ճանապարհին երկու տարեկան Հիսուսը կատարում է անիրական մի բան. «Եւ ելեալ գաղտ փախստական ի քաղաքէն գնային զճանապարհաւն և բազում օթևանս արարեալ նոցա և ի տեղի ուր իջևանս առնէին, ջուր հանէր յաւազանէն մանուկն Յիսուս և տայր ըմպել նոցա» (Թանգարան հայկական Հին և Նոր դպրութեանց, Գիրք Ա, էջ 60):

[58] Տես՝ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, с. 49.

[59] Չափազանց ուշագրավ է նաև ս. Հակոբ վանքի (Վասպուրական) որմնանկարը, ուր Մարիամը նստած է ավանակի վրա:

[60] Առավել բնորոշ օրինակ է Վասիլ II մենոլոգիումի (979 — 986 թթ.) մանրանկարը, որտեղ և Մարիամը և երեխան ավանակի վրա են (В. Н. Лазарев, История византийской живописи, с. 72): Պալերմոյի Պալատինյան մատուռում Մարիամը ձիու կամ ավանակի վրա է, իսկ մանուկ Հիսուսը՝ քայլող Հովսեփի ուսերին (Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., աղ. 227): Այս նույն սխեմայի նման է Կաhրիե-Ջամիի, «Փախուստի» պատկերը (նշվ. աշխ., աղ 283): Առավել հնագույններն են Ռավեննայի Մաքսիմիլիանոսի տաճարում (XI դ.), «Էջմիածնի» ավետարանի փղոսկրե կազմի վրա (VI — VII դդ.), Վենետիկի Ս. Մարկոս եկեղեցում (XII — XIII դդ.) հանդիպող պատկերները (Н. Покровский, Евангелие..., էջ 45, նկ 34, 35) և այլն: Կան դեպքեր, երբ Եգիպտոս փախուստի ժամանակ մանուկը քայլում է մոր և հոր կողքից (Շիլլեր, նշվ. աշխ., նկ 337):



Տախ. XIV



Նկ. 8

համարվող Ավորիայի (տուփ) X դարի քանդակապատկերը[61]: Այդտեղ մանուկը գրկին Մարիամը նույնպես քայլում է. ըստ որում, մասնագետները դա համարում են սակավադեպ արխաիկ օրինակ: Փաստորեն XIII դ. վերջում ապրող հայ մանրանկարչի ձեռքի տակ եղել է «եգիպտոս փախուստի» շատ հնամենի մի տարբերակ:

Համեմատաբար քիչ հանդիպող թեմաներից է նաև «Պատանի Հիսուսի քարոզը տաճարում», որն այստեղ միավորված է Զեբեթայի որդիների մոր դրվագի հետ. սա եզակի դեպք է հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ (Ձեռ. № 6319, էջ 4ա, Տխ. XV): Բնագրում այդ թեմայի մասին կարդում ենք. «... Մնաց Յիսուս մանուկն յԵրուսաղէմ, եւ ոչ գիտացին ծնօղքն նորա. կարծէին զնմանէ, թէ ընդ ուղեկիցսն իցէ: Եկին իբրեւ աւուր միոյ ճանապարհ, եւ խնդրէին զնա ընդ դրացիս և ընդ ծանօթս. եւ իբրեւ ոչ գտին, դարձան անդրէն յԵրուսաղէմ խնդրել զնա: Եւ եղեւ յետ երից աւուրց, գտին զնա ի տաճարին, զի նստէր ընդ վարդապետսն, լսէր ի նոցանէ եւ հարցնէր զնոսա: Զարմանային ամենեքեան որ լսէին ի նմանէ ընդ իմաստութիւնն եւ ընդ պատասխանիս նորա. եւ իբրեւ տեսին զնա սքանչացան» (Ղուկաս, Բ, 46 — 47): Թեև նկարիչը ձգտել է պատկերին հաղորդել պաշտամունքային միտվածություն, բայց դրա կառուցվածքը բխում է ավետարանական բնագրից: Վերևում լայն կամարի տակ կանգնած է պատանի Հիսուսը: Ձախում ձեռքերն առաջ պարզած և հուզված Հովսեփն է, աջ կողմում՝ Հակոբն ու Հովհաննեսը: Ներքևի մասում գտնվող կնոջ մոտ նկարիչը մակագրել է՝ «Մայր որդոցն զեբեթայ»:

Հայկական ձեռագրերում «Քարոզի» հնագույն օրինակները պահպանվել են XII — XIII դարերից: Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարանի № 888/859 ձեռագրի մեջ առաջին պլանում Հիսուս մանուկն է նստած, աջ կողմում Մարիամն ու Հովսեփն են, ձախում՝ երեք քահանաները[62]: Այդտեղ փոքր տարածության վրա ընդարձակ հորինվածք պահանջող նման թեմայի տեղադրումը հանգեցրել է այն բանին, որ

---

[61] Շիլլեր, նշվ. աշխ., նկ. 317:

[62] Ձնայած ալբոմի հեղինակները ձեռագիրը թվագրում են XI դ., բայց, մեր համոզմամբ, դա XII դ. կամ XIII դ. ընդօրինակություն է (այդ մասին տես մեր գրախոսականը՝ Հայկական մանրանկարչութիւն, Մխիթարյան մատենադարանի ձեռագրաց, Ա, Վենետիկ, 1966, «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 3, 1966, էջ 264 — 269):



Տախ. XV

իրար սեղմված կերպարները հազիվ են տեղավորվում շրջանակի մեջ[63]:

Մոտավորապես նման սխեմա ենք տեսնում Վոլտերի հավաքածուի (ԱՄՆ) 1262 թ. հայերեն ավետարանում (№ 539)[64]: Լատինական և հունական մի քանի ձեռագրերում ևս դասավորությունն ընդհանուր առմամբ այդպիսին է՝ Հիսուսը նստած իր հարց ու պատասխանն է վարում[65]:

Ըստ էության, կերպարների մասնակի փոփոխությունների և, հատկապես պատանի Հիսուսի կանգնած դիրքի շնորհիվ № 6319 ձեռագրի նկարիչը հասել է թարմ տպավորության, շեշտելով նաև նկարի պաշտամունքային կողմը:

«Մկրտության» տեսարանը հանդիպում է №№ 4820, 6303 և 6319 ձեռագրերում: Առավել ուշագրավ հատվածներից մեկը (4820 և 6319 ձեռագրերում)գետի ափին կանգնած ժողովրդի խմբի ներկայությունն է. «Ամբոխն որ եկին ի մկրտութիւնն»[66]: Հովհաննես Մկրտչի թիկունքում երևում են նրա աշակերտները: Իսկ վերևից իջնող աղավնու կտցին օծման յուղի փոքրիկ սափորն է: № 6303 ձեռագրում ամբոխը չկա: Ափին կանգնած են երկու աշակերտները. վերևում հրեշտակներն են: Ուշադրություն է գրավում գետի մեջ պառկած հսկա վիշապը՝ մարմնի տպավորիչ ոլորապտույտներով:

Մկրտվող Հիսուսը ձեռքերը փոքր-ինչ առաջ է պարզել: Դա ևս պատկերագրական հին ձևերի հետեվանք է, որին, Մատ. № 283 ձեռագրի (1033) թ.) կապակցությամբ հանգամանորեն անդրադարձել է Տ. Իզմայլովան[67]: Ընդ որում, ինչպես 1033 թ. ձեռագրում, այստեղ ևս Հիսուսը առանց լուսապսակի է. մինչդեռ Հովհաննես Մկրտիչը, նրա աշակերտները, հրեշտակները, նույնիսկ դեպքին ներկա ամբոխը լուսապսակներ ունեն: Տ. Իզմայլովան դա բացատրում է նկարչի (խոսքը վերաբերում է № 283 ձեռագրին) միաբնակ միջավայրին պատկանելով, այնքանով, որ Հիսուս Քրիստոսը նախ և առաջ մարդ էր և ոչ աստված[68]: Գուցե և այդպես է[69], բայց անհասկանալի է մնում մյուս կերպարները լուսապսակներով նկարելու փաստը: Այդուամենայնիվ, անդրադառնանք Հիսուսին. այստեղ հնարավոր ենք համարում և այն, որ մինչև մկրտությունը և յուղով օծվելը Հիսուսի Աստծո որդի լինելը հաստատված չէր: Դա պարզվում է մկրտության ժամանակ (երբ իջնում է Ս. Հոգին և Հայրական Աջը). «Դա է որդի իմ սիրելի՝ ընդ որ հաճեցայ» (Մատթեոս, Գ, 17): Հայտնի է, որ «Մկրտությունը» խորհրդանշվել է որպես ծնունդ՝ հավերժական կյանքի համար[70], ուստի և Մկրտությունից հետո Հիսուսը պատկերվում է լուսապսակով:

«Մուտքը Երուսաղեմ» պատկերը կա բոլոր ձեռագրերում: Հորինվածքի ու կերպարների փոքր տարբերություններով հանդերձ, նշմարվում է մի ընդհանուր սխեմա. ավանակի վրա նստած Հիսուսը թերթի վերին մասում է, ներքևում աշակերտներն են և դիմավորողների հոծ խումբը:

Ավելի ամփոփ ու կանոնիկ դասավորություն ունի № 6303 ձեռագրի նկարը (Տխ. XVI): Կենտրոնում վեր բարձրացող արմավենու գեղեցիկ ծառից ձախ Հիսուսն է իր աշակերտներով, իսկ աջ կողմում՝ դիմավորողների խումբը: Լ. Զաքարյանն այս պատկերը կապում է Աղթամարի որմնանկարի հետ[71]. մեր կարծիքով, նմանությունն ավելի շուտ գալիս է կանոնիկ ձևերի ընդհանրությունից: Որպես ժանրային մանրուք № 6303 և 4820 ձեռագրերում ավանակը պատկերված է քուռակի հետ: Դա, իհարկե, ոչ միայն նորույթ չէ (հիշենք թեկուզ Թորոս Տարոնացու 1323 թ. ավետարանը՝ Մատ. ձեռ. № 6289), այլև պայմանավորված է ավետարանական բնագրով:

———

[63] Հայկական մանրանկարչություն, Մխիթարյան մատենադարանի ձեռագրաց, Ա, Վենետիկ, 1966, պատկ. 54:

[64] S. Der-Nersessian, Armenian Manuscripts in Walters Art Gallery, pl. 115.

[65] Գ. Միլլեր, նշվ. աշխ., նկ. 65, 339 — 343:

[66] «Մկրտության» ժամանակ ժողովրդի հոծ խմբի ներկայության վաղ շրջանի օրինակներից առավել բնորոշը Գրիգոր Նազիանզացու ձեռագրում է (XI դ. Փարիզի ազգ. գրադարան № 543). նարկա են թե աշակերտները և թե ժողովուրդը (Գ. Միյե, նշվ. աշխ., էջ 196 — 198, նկ. 168): Ընդ որում, գետի ափին կանգնած մարդկանց այդ խումբը պատկերագրության մեջ մուտք է գործել X — XI դարերից (Н. Покровский, Евангелие...» с. 188):

[67] Т. А. Измайлова, Традиции Эчмиадзинского Евангелия в миниатюрах рукописи 1033 г. (Мат. № 283), Виз. Врем., №32, М., 1971. с. 204 — 15.

———

[68] Տ. Իզմայլովա, նշվ. աշխ., էջ 213: Նա գտնում է, որ հայկական որոշ գրչակենտրոններ գտնվել են ասորա-նեստորական ազդեցության տակ, կապված են եղել դրանց հետ:

[69] Բյուզանդական և լատինական ձեռագրերում ևս «Մկրտության» ժամանակ երբեմն Հիսուսն առանց լուսապսակի է լինում: Տես՝ Գ. Միլլեր, նշված աշխատություն. հատ I, նկ. 366 — IX դ.-տուփի բարձրաքանդակ, նկ. 367-կրկին տուփի պատկերաքանդակ, նկ. 368-տուփի պատկերաքանդակ՝ 830 — 840 թթ.: Մինչդեռ այս դեպքերում (էջ 204, նկ. 175) Հովհաննես Մկրտիչը լուսապսակով է (Փարիզի ազգային գրադարանի X դ. ավետարան):

[70] Տես Н. Покровский, Евангелие..., с. 163.

[71] Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 39 — 40:



Տախ. XVI

Գրեթե նման կառուցվածք ունեն նաև «Ղազարոսի հարության» տեսարանները: Հիսուսը հրաշք է գործում՝ հարություն է տալիս մեռածին և հավաստում իր ամենազոր էությունը: Դեպքին ներկա են Հիսուսի աշակերտները, Մարիամ և Մարթա քույրերը և ժողովրդի ներկայացուցիչները: Զարմանալիորեն այդտեղ բացակայում է գերեզմանը քանդող երիտասարդը, որը միշտ ներկա է հատկապես Վասպուրականի ձեռագրերում և իր հետաքրքրական շարժումներով նպաստում է պատկերի կենցաղային երանգավորմանը: Եթե № 6319 ձեռագրում Ղազարոսը ներկայացված է գերեզմանի մեջ անշարժ պառկած (թեև աչքերը բաց են), ապա մյուս երեք դեպքերում հարության հրաշքը ընթացքի մեջ է: № 316 ձեռագրում Ղազարոսը գլուխը վեր է բարձրացրել և ձեռքը մեկնել դեպի փրկիչը: № 4820 (Տխ. XVII) և 6303 ձեռագրերում իրար վրա պատկերված են գերեզմաններ, որոնցից վերևինի մեջ Մարիամի և Մարթայի եղբայրն է, իսկ ներքևինների մասին մակագրությունը ազդարարում է. «Սոքա այլք Ղազար»: Հաջորդ պահին նա դուրս է գալիս գերեզմանից: Վերադառնալով մյուս գերեզմանների մասին գրված «սոքա այլք Ղազար» բացատրությանը, ասենք, որ պատկերագրության մեջ նման դեպքեր կան. օրինակ, գերեզմանի մեջ գտնվող տղայի դրվագը[72]. մեկ այլ ձեռագրում դժոխքից փախչում է մի պատանի (դա Ղազարոսի հոգին է, որին ազատել է Հիսուսը)[73]: Ասորական մի ձեռագրում (1250 թ.) Ղազարոսի հարության ժամանակ գործողությունը կատարվում է, այսպես ասած, կադրերի հաջորդական շարունակությամբ՝ սկզբում Ղազարոսը ներկայացված է պատանքի մեջ, երկրորդ դեպքում՝ շորերը հագած դուրս է գալիս — մոտավորապես նման մի բան, ինչը №4820 ձեռագրում է[74]:

Հիսուսի առակները թեմայից մեր նկարիչները սիրում են «Իմաստուն և հիմար կույսերի» դրվագը: Ամեն առանձին դեպքում հորինվածքը յուրահատուկ կառուցվածք ունի: № 6319-ում իմաստուն և հիմար կույսերը տեղավորված են «Մեղսագործությունը» պատկերող թերթի ներքևի մասում, կարծես սպասում են իմաստության ծառի տակ կանգնած Հիսուսին[75]: Ծավալուն մեկնաբանություն է ստացել թեման № 4820 ձեռագրում (նկ. 9): Զարդարուն լայն



Նկ. 9

շրջանակի մեջ, որն ասես պատկերի բաղկացուցիչ մասն է կազմում և յուրովի արտահայտում է առագաստի գաղափարը, չորս խմբով դասավորված կույսեր են: Հիսուս-փեսան նկարի վերին ՝ձախ անկյունում է՝ անջատված առանձին շրջանակով: Նկարչի մակագրությունները պարզաբանում են. «Գաբրիել սաստէ», «Իմաստուն կուսանեն, որ մտին ընդ փեսային յառագաստն», «յիմար կուսանքն ի քուն մտին, յետոյ զարթեալ երթան ի դուռն», վերջիններիս դիմումը Հիսուսին՝ «Բաց, Տէր» և ստացած պատասխանը՝ «Երթայք և ոչ գիտեմ զձեզ»:

«Մեղսագործության» թեման գրավում է իր խիստ

---

[72] Պանտոկրատորի սաղմոսարանը (տես՝ Գ. Միյե, նշվ. աշխ., նկ. 203):

[73] Տես Н. Покровский, Евангелие..., с. 252.

[74] J. Leroy, Les manuscrits syriaques a' peintures... աղ. 129, նկ. 1:

[75] Նկարիչն այդ թեման խմբավորել է Եվայի ու Ադամի մեղսագործության պատկերի հետ. գուցե նախահայր Ադամը մարմնավորում է նաև Հիսուսի էությունը. կամ Հիսուսը դեռևս չի եկել: Լատինական մի ձեռագրում «Մեղսագործության» տեսարանում Ադամի թիկունքում պատկերված է կենաց ծառ՝ վրան Հիսուսի պատկերը (Շիլլեր, նշվ. աշխ., նկ.29):



Տախ. XVII

ինքնատիպ պատկերագրությամբ: № 4820 և 316 ձեռագրերում իմաստության ծառի մոտ կանգնած (գուցե և նստած) Ադամն ու Եվան հագուստներով են (Նկ. 10), մի բան, որ տարածում չի գտել միջնադարյան արվեստում: Այդ տարբերակին հանգամանորեն անդրադարձել է Լ. Զաքարյանը և հանգել այն ենթադրությանը, որ դա կապված է անկանոն գրականության նյութերի հետ[76]:

«... Յայնժամ օձն թեւաւոր էր, լեզու ունէր, մտանէր ի դրախտն. և սատանայ՝ յահէն հրեշտակաց՝ ոչ իշխէր ի դրախտն մտանել: Իբրեւ ետես զօձն ի դրախտին, ուսուց օձին խաբել զեւայ և զԱդամ: ...Իսկ օձն խրախեալ (խրատեալ) էր ի սատանայէ. այնչափ որսաց, որ զեւայ միայն գտաւ: Ասէ օձն եւայի. ընդէր յամենայն ծառոյ պտղոյ ճաշակես, և յայս գեղեցիկ պտղոյս ոչ ճաշակես:

Ասէ եւայ. Զի Տէր Աստուած պատուէր ետ չուտել ի պտղոյդ. իբրեւ ուտիցէք, ասէ, մահու մեռանիցիք:

Ասէ օձն. խաբել կամի զձեզ Աստուած. զի Աստուած իբրեւ զձեզ նման էր, քանզի չէր կերեալ ի պտղոյդ. իբրեւ կերաւ՝ աստուածութեան փառացն հասաւ: Վասն այն ասաց ձեզ չուտել ի պտղոյդ, զի հաւասար լինիցիք՝ և փառակից և աթոռակից Աստուծոյ:

Յայնժամ առեալ ի պտղոյն՝ եւ կերաւ. ընդ ուտել պտղոյն՝ մերկացաւ ի լուսոյն: Իբրեւ եկն Ադամ և ետես զկինն Մերկացեալ ի լուսոյն, տրտմեցաւ Ադամ և ասէ. կերա՞ր ի պտղոյն...»[77]:

Այնուհետև տեղի տալով Եվայի խնդրանքին, Ադամը «... առաւ զպտուղն քննէր, և վախէր թէ կնոջ նման մերկանայր: Թէ ոչ ճաշակէր, կինն լայր և աղաչէր՝ ասելով. Մեռանիմք ի միասին, և թէ ապրիմք՝ ի միասին, մի որոշիլ ի քէն: ...և եթող զխոսքն Աստուծոյ և կնոջ խօսքով՝ կերաւ զպտուղն, և մերկացաւ ի լուսոյն»[78] Ի լրումն բերվածի, Լ. Զաքարյանը հիշատակում է նաև Ագաթանգեղոսի տողերը. «նոքա հաւատովք իւրեանց խնդացուցանեն և ուրախ առնեն զայնոսիկ, ոյք յԱստուած մեծացեալ գանձին. նոքա զմերկս զգեցուցանեն, և զայնոսիկ, որք մեղօքն են մերկացեալ ըստ նմանութեան Ադամայ՝ լուսաւոր պատմուճանօք զգեցուցանեն...»[79]: Ինչ խոսք, սա հետաքրքրական ու համոզիչ բացատրություն է: Մեր մատյանները նկարազարդողները, փաստորեն քաջատեղյակ նաև անկանոն գրականության նյութերին, օգտվում էին դրանց փոխաբերական ընդհանրացումներից և «... ձգտել են որքան հնարավոր է ավելի ակնառու կերպով հաղորդել հիշյալ պարականոն պատմության փիլիսոփայական խոր միտքը»[80]: Այս ենթադրության առումով չափազանց ուշագրավ է № 6319 ձեռագրի «Մեղսագործութիւն» նկարը, ուր Եվան մերկ է, ապա պետք է մտածել, որ Եվան ճաշակել է խնձորը և «մերկացել աստվածային լույսից»,



Նկ. 10

---

[76] Из истории васпураканской миниатюры, с. 54 — 55: Ասենք, որ ճիշտ չէ Լ. Զաքարյանի այդ ենթադրությունը, թե «Մեղսագործության» թեման բնորոշ է Վասպուրականին: Պետք է ասենք, որ Վասպուրականի XIII — XV դդ. մանրանկարներում այն դեռևս չկա և սկսում է երևան գալ միայն XVI դ.: Մինչդեռ նույն XIII — XV դդ. «Մեղսագործությունը» կանոնավոր կերպով իր գոյությունը պահպանում է Սյունիքում և Կիլիկիայում (Թորոս Տարոնացի, Սարգիս Պիծակ), նաև Արցախի ճարտարապետական հուշարձաններում (Գանձասար):

[77] Թանգարան Հին և Նոր դպրութեան, Անկանոն գիրք Նոր կտակարանաց, Ա, էջ 309 — 310:

[78] Նույն տեղում:

[79] Ագաթանգեղայ, Պատմութիւն Հայոց, Տփղիս, 1909, էջ 8 — 9:

իսկ Ադամը նոր է միայն մոտեցել և դեռ «աստվածային լույսով» (իմա՝ հագուստներով) է ծածկված: Այս նկարում ակնառու է մի նուրբ հանգամանք ևս. Ադամի հագուստով պատկերված քիչ թե շատ կանոնավոր կերպարի մոտ Եվայի մերկ մարմինը խիստ տձև է: Նկարիչը փորձ չուներ մերկ մարմիններ պատկերելու:

Իրոք, մերկ Եվան այստեղ ուղղակի ձևախեղվել է. նրա ոտքերը կենդանական ձևերի են նմանվում, մինչդեռ գլուխը նկարված է «տրաֆարետային հաջողությամբ»՝ ինչպես մյուս թերթերում: Ըստ ամենայնի, ծաղկողները վարժվել են կերպարները հագուստով պատկերելուն և ամեն կերպ խուսափել մերկ մարմիններից[81]: Այս առումով չափազանց ուշագրավ է միայն վերջերս Մաշտոցի անվան Մատենադարան մուծված «Օխուի» ավետարանը (Մատ. ձեռ. №10809). այստեղ «Մեղսագործության» տեսարանում, որտեղ երկու կերպարներն էլ մերկ են, նկարի ցածի մասում կա նկարչի մակագրությունը՝ «կերան ի պտղոյն և մերկացան ի լուսոյն»: Սա արդեն փաստական ապացույցն է Լ. Զաքարյանի տված մեկնաբանության:

Մնում է ավելացնել, որ կան և ուրիշ դեպքեր, երբ «Մեղսագործության» պատկերում փորձում են ծածկել Ադամի և Եվայի մերկությունը: Դա արդեն միտումնավոր քայլ է: Այսպես, XIII դ. Իսպանիայում նկարազարդված արաբերեն մի ձեռագրի մեջ Ադամի ու Եվայի վրա թիկնոց է ձգված, թեև բացվածքներից զգացվում է մերկությունը: Դա արաբ նկարչի ըմբռնումն է, որ, հավանաբար, պայմանավորված է որոշակի գաղափարներով[82]: Կուտինայի XVII դ. հախճապակյա մի սալիկի վրա «Մեղսագործության» տեսարանում Ադամն ու Եվան հագուստներով են: Ընդ որում, Ադամի հագին տեղական ազգային տարազ է՝ դեղին գոտի, արևելյան մորթե գդակ և այլն[83]: Այդ և մեր ձեռագրի օրինակները, սակայն, իրենց մեկնաբանություններով սկզբունքորեն տարբերվում են:

Խիստ ինքնատիպ տարբերակ է «Խորհրդավոր ընթրիք» պատկերը (ձեռ. №№ 316, 6319, Տխ. XVIII): Նկարի վերին ձախ մասում նստել է Հիսուսը, իսկ շրջանաձև սեղանի շուրջը տեղավորված են առաքյալների գլուխները միայն (լուսապսակներով): Պատկերագրական այս ձևին մինչև այժմ չենք հանդիպել: № 316 ձեռագրի մեջ ներքևի աջ անկյունում, առաքյալների խմբից անջատ, Հուդան է («Հուդա առեալ զպատառն և ել», — բացատրել է նկարիչը)[84]: № 6319 ձեռագրում կա հետաքրքրական մի մանրամաս ևս. Հիսուսի ոտքերն ընկած պաղատում է մի կին, որի մոտ գրված է՝ «Մարիամ»: Դրանից աջ գծանկարված է մի կոնք, որն այս դեպքում խորհրդանշում է «Ոտըն-լվան»[85]:

Այլ պատկեր ենք տեսնում № 6303 ձեռագրում (Տխ. XIX): Այդտեղ «Ոտնլվայի» տեսարանում ճակատի ազատ տարածության վրա «Ընթրիքի» գաղափարը խորհրդանշող գեղեցիկ, զարդարուն շրջանակ է, վերևում գրված՝ «սեղանն»[86]: Երկու անմիջական-հաջորդական թեմաները միմյանց հետ միասնաբար ներկայացնելու եղանակը հայկական մանրանկարչության մեջ ընդունված է եղել:

---

[80] Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 55:

[81] Հիշենք նաև Մատ. № 316 ձեռագրի «Խաչելության» պատկերը, ուր մերկ մարմինները բացարձակապես անհաջող են պատկերված: Երբ այն համեմատում ենք մյուս նկարների հետ, այն տպավորությունն է ստեղծվում, թե սրա նկարիչը կարծես ուրիշ է եղել: Նույնն է նաև № 6303 ձեռագրի «Խաչելությունում»: Այն էլ ասենք, որ Պալերմոյի Պալատինյան մատուռի որմնանկարներում, դրախտից վտարվելու տեսարանում Ադամն ու Եվան արդեն մորթե զգեստներով են (А. А. Павловский, Живопись Палатинской капеллы в Палермо, с. 80, նկ. 12): Ս. Տեր-Ներսեսյանը նկատում է, որ սիցիլիական եկեղեցիներում պատկերված Հին կտակարանային տեսարանները հիմնված են ինչ-որ արևելյան քրիստոնեական նախատիպերի վրա (Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 109 — 110):

[82] Ernst J. Crube, The World of Islam [Landmarks of the Worlds Art], London, 1966, pl. 35. նկարիչ՝ Աբու Սայիդ Աբայդալլա իբն Բախտիշա:

[83] John Carswell and C. J. Dowsett, kutahya. Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of st. James, Jerusalem, Oxford, 1972, vol. I, pl. 1 — 3.

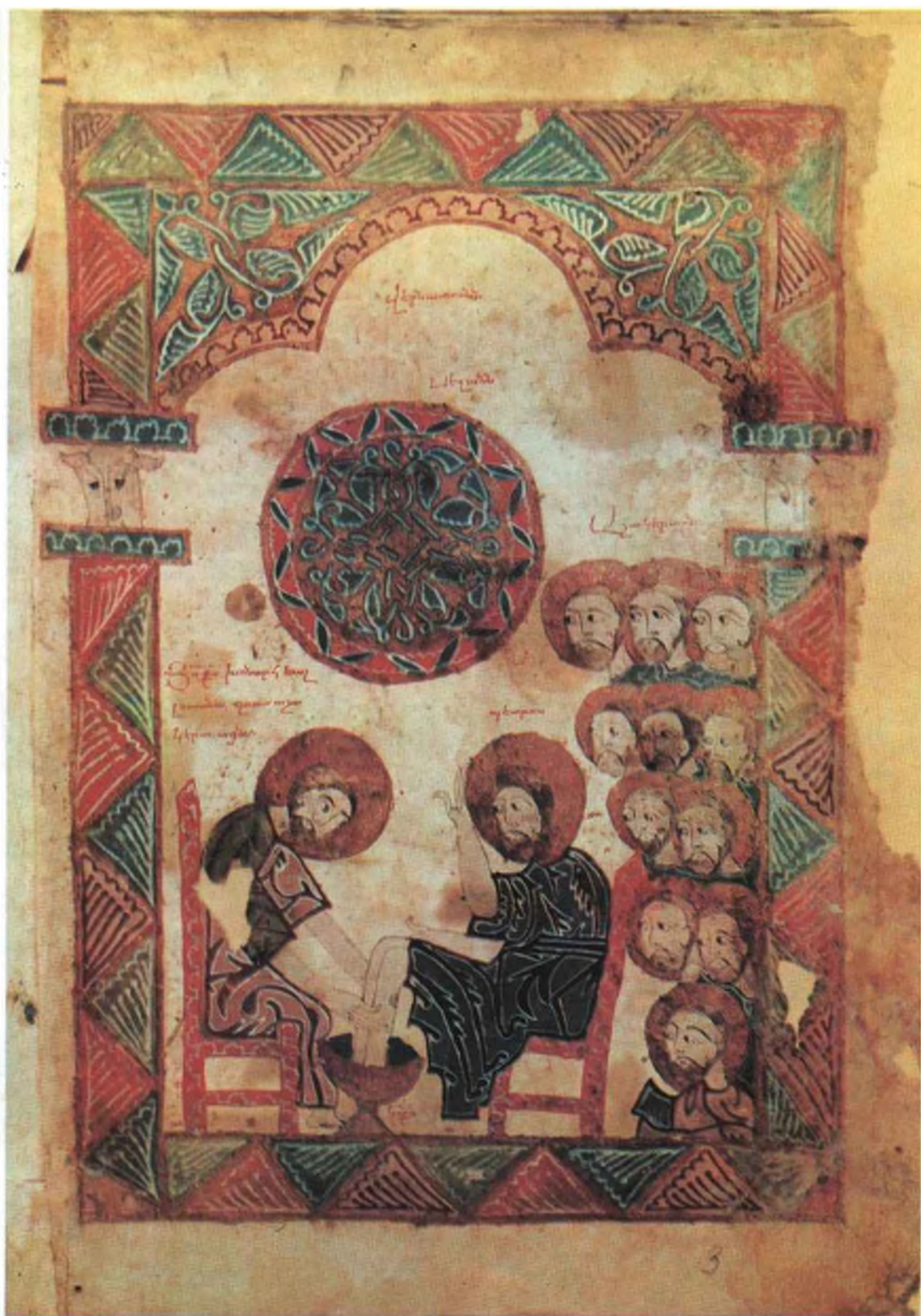
[84] Հովհաննես, XIII, 30: Սիրիական 1250 թ. մի ձեռագրում նույն տեսարանում Հուդան կճուճը շալակած դուրս է գալիս (Լերուա, 1, աղ. 130, նկ. 21):

[85] Այդ կարգի այլ օրինակներ ևս կան՝ Մատ. № 9841 ձեռագրում (1452 թ. նկարիչ Մկրտիչ) միավորված են «Խորհրդավոր ընթրիքն» ու «Ոտնլվան»: Նույն բանը տեսնում ենք նաև № 5783 ձեռագրում (1588 թ.): Նման օրինակներ կան նաև եվրոպական հուշարձաններում (Շիլեր, նշվ. աշխ., նկ. 96 և այլն):

[86] Մատ. № 6365 ձեռագրում (1447 թ. Բերդաձոր) «Ոտըն-լվայի» կոնքի ցածի մասում պատկերված է ձկով և այլ ուտեստով ընթրիքի շրջանաձև սեղանը: Մատ. № 5783 ձեռագրում (1583 թ. Մոկս) «Ընթրիքի» սեղանը Պետրոսի ոտքերի մոտ է, կարծես առաքյալները ոտնլվայից հետո պետք է սեղան նստեն: Նույնիսկ Աղթամարի եկեղեցու որմնանկարներում, տեղական կրոնածիսական սովորույթներից ելնելով, «Խորհրդավոր ընթրիքը» փոխարինվել է Բեթանիայում «Հիսուսի օծման» տեսարանով. իսկ վերջինս իր հերթին ներառել է առաքյալների ոտքերի լվացման պահը (S. Der-Nersessian, Aghtamar: Church of the Holy Cross, Cambridje, 1965, p. 108): «Խորհրդավոր ընթրիքի» և «Ոտնլվայի» համադրման ամենավաղ նմուշը «Ռոսանոյի» ավետարանում է (այդ և մյուս օրինակների մասին տես՝ Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 52, ծան. 25):



Տախ. XVIII



Տախ. XIX

Ինչ վերաբերում է լրիվ շրջանաձև սեղանին, ապա, Լ. Լումիսի կարծիքով, նման սեղաններն ասիական ծագում ունեն՝ վերարտադրում են կարճ ոտքերով արևելյան կլոր սեղանները[87]: Նա այդ սեղաններին անդրադառնում է ասորական մանրանկարների առիթով[88]:

Շրջանաձև սեղանների վաղ օրինակներից մեկը «Ռաբուլայի» 586 թ. ավետարանի պատկերն է, միայն թե առաքյալները ներկայացված են ամբողջական տեսքով, չնայած շատ անհաջող են՝ կարծես ջարդոտված մարմինները սեղանի շուրջ թափված լինեն[89]: Բնորոշ է նաև Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանի ADD 7169 ասորական ձեռագրի (XII—XIII դդ.) ընթրիքի սեղանը: Այստեղ ևս առաքյալները ամբողջ տեսքով են և կրկին՝ շատ անհաջող, կարծես վերևից են դիտված[90]: «Խորհրդավոր ընթրիքում» կլոր սեղան հանդիպում է նաև լատինական ձեռագրերի մեջ՝ դեռևս 850 թ.[91]:

Ի դեպ, փոքր-ինչ տարակուսելի է թվում Լ. Զաքարյանի այն կարծիքը, թե քննության առարկա շրջանաձև սեղանները զուգորդվում են սոսկ Մելիտինեում 1057 թ. ընդօրինակված (Մատ. № 3784) ձեռագրի պատկերին, որ իբրև «հիմնականում պահպանելով վաղ պատկերագրական ձևը, ուշ շրջանի չթվագրված ձեռագրի վարպետը, դրա հետ մեկտեղ զարգացնում է այն, ստեղծում մի հորինվածք, որը համապատասխանում է իր ժամանակի նորմերին»[92]: Կարծում ենք, որ Փոքր Հայքում ընդօրինակված ձեռագրերի մեջ հանդիպող «Ընթրիքի» կիսաշրջանաձև սեղանը խմբագրական միանգամայն այլ տարբերակ է[93]:

Եթե հետևենք արտաքին նմանություններին, ապա ճիշտ կլիներ հիշել Արցախին հարևան Սյունաց աշխարհում ստեղծագործած նկարիչ Թորոս Տարոնացու աշխատանքները: 1308 թ. պատկերազարդված Աստվածաշնչի (Մատ. ձեռ. № 206, էջ 491 բ) «Ընթրիքի» տեսարանում սեղանը փոքր-ինչ ձվածիր մակերես ունի[94]: Հիսուսը ձախում է, սեղանի շուրջը գտնվող առաքյալները ներկայացված են հիմնականում գլուխներով[95]: Ինչպես երևում է, Սյունիք-Արցախ մշակութային միջավայրում «Ընթրիքի» պատկերագրական այս ձևը ունեցել է ընդհանուր նախատիպ:

Ինչ վերաբերում է № 6319 ձեռագրի՝ վերն ակնարկված Մարիամի կերպարին (նա առանց լուսապսակի է), ապա կից թեմաները միասին պատկերելու սովորույթը հիշեցնում է ընթրիքին նախորդած հետևյալ պատմությունը, որ կատարվել է Բեթանիայում Զատիկից վեց օր առաջ, Հիսուսի ներկայությամբ: «Ուր էր Ղազար մեռեալ, զոր յարոյցն ի մեռելոց: Եւ արարին անդ նմա ընթրիս, եւ ի սպասու կայր Մարթա, եւ Ղազար մի էր ի բազմելոց ընդ նմա: Իսկ Մարեամ առեալ լիտր մի իւղոյ նարդեան ազնուի մեծագնոյ, օծ զոտսն Յիսուսի, եւ հերով իւրով մաքրէր զոտս նորա. եւ տունն լի եղեւ ի հոտոյ իւղոյն»[96]: Ափսոս, որ նկարում Հիսուսի ոտքերը և Մարիամի ձեռքերի ստորին որոշ հատվածը խաթարված է: Սակայն դրանք կարելի է մտովի ամբողջականացնել՝ բնագրից բացի հիմք ունենալով նաև նման կարգի ուրիշ նկարներ: Այսպես, Մոնրեալի (Սիցիլիա) եկեղեցու խճանկարներից մեկում (1180 — 1190 թթ.) «Խորհրդավոր ընթրիքի» ժամանակ Մարիամը կրկին Հիսուսի ոտքերն է ընկել, որի մոտ նաև օծման սրվակն է[97]: Ավելի վաղ այդ դեպքերի պատկերագրական մարմնավորումը տեսնում ենք Փարիզի ազգային գրադարանում պահվող Գրիգոր Նազիանզացու 880 — 886 թթ. ձեռագրում. Մարիամը օծում է Հիսուսի ոտքերը[98]:

---

[87] Տես՝ Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ. էջ 51 [L. M. Loomis, The Table of the Last Supper, 'Art Studies, 1927, p. 25]:

[88] Նույն տեղում:

[89] J. Leroy, Les Manuscrits syriaques a peintures.

[90] Յ. Լերուա, նշվ. աշխ., աղ. 119, նկ. 1:

[91] Գ. Շիլլեր, նշվ. աշխ., 11, նկ. 74:

[92] Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 58: Ավելին, Լ. Զաքարյանը պնդում է, որ կիսաշրջանաձև սեղանների պատկերագրական ձևը ծագել է Հայաստանի հարավային շրջաններում: Եթե ուրիշ փաստերի մասին չխոսենք, գոնե Լ. Զաքարյանին քաջ հայտնի՝ Ռավեննայում 493 — 526 թթ. ստեղծված ս. Ապոլլինարե Նուովայի խճանկարը («Ընթրիք») ցույց է տալիս, որ այդ տարբերակը հայտնի է դեռևս VI դ.: Ուրեմն և անհիմն է, թե «Այդ պարագան կարեւոր փաստարկ է հանդիսանում մեր ձեռագրերը Վասպուրականին վերագրելու համար» (էջ 38):

[93] Այդ խնդրին հանգամանորեն անդրադարձել է Տ. Իզմայլովան, ցուցաբերելով միանգամայն ճիշտ կողմնորոշում (Армянская миниатюра XI века, с. 98).

---

[94] Այդ մասին տես Ա. Ավետիսյան, Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, էջ 114 — 115:

[95] Փրինստոնի համալսարանի № 18 հայկական ավետարանում ևս (1449 թ.) «Խորհրդավոր ընթրիքի» սեղանն օվալաշրջանաձև է («Բազմավէպ», 1974, № 1 — 2, էջ 169):

[96] Աւետարան Յոհաննու, ԺԲ, 1 — 3:

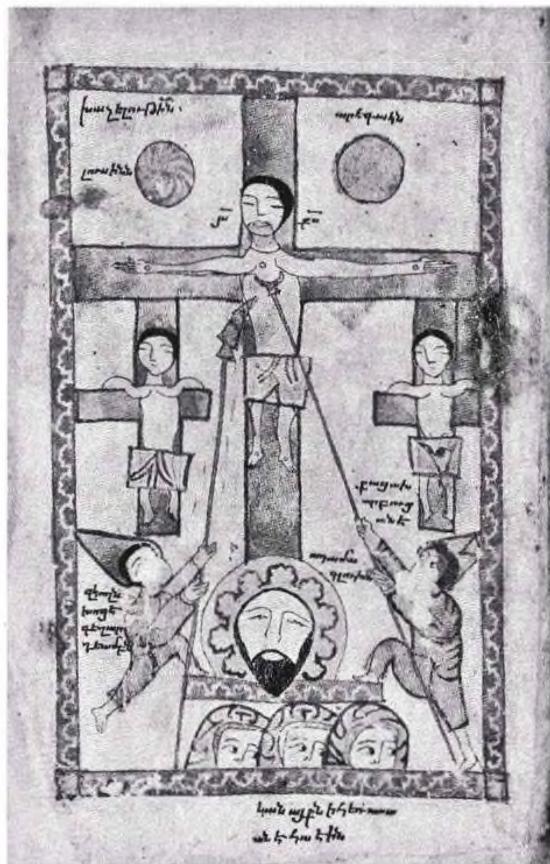
[97] David Talbot Rice, Art of the Byzantine Era, p. 169 — 170, pl. 154.

[98] В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. II табл. 47

Խորհրդանշական հակիրճ մեկնաբանությունները, տարբեր թեմաների միավորման եղանակները բխում են միջնադարյան արվեստի կառուցվածքային բնույթից: Հայկական մանրանկարչության մեջ, նրա հատկապես ժողովրդական թևին հարող գործերում, դրանք ունենում են բավական հնարամիտ ու հետաքրքրական մտահղացումներ: Օրինակ, № 316 ձեռագրում «Ընթրիքի» սեղանի ողջ շրջանաձև մակերեսը ծածկված է բուսազարդ խաչապատկերով: Դա խորհրդանշում է մատնության-զոհաբերության գաղափարը[99]: Ի դեպ, Լ. Դուռնովոն ժամանակին մեր ուշադրությունը հրավիրել է այն բանի վրա, որ Թալինի շրջանի «Սանդուխտ Կույս» կոչված մատուռում կա մանրանկարի շրջանաձև սեղանը հիշեցնող մի քար, որի վրա փորագրված է բուսազարդ խաչապատկեր[100]: Այս քարը տեղացիների համար հնուց ծառայել է որպես զոհասեղան. վրան մատաղի անասուններ են մորթել: Փաստորեն, մանրանկարչությունից անկախ, զոհաբերության զարդապատկերային գաղափարը նույն մեկնաբանությունն է ստացել նաև նյութական մշակույթի հուշարձանում[101]:

Հաջորդ թեման «Մատնությունն» է: № 316 ձեռագրում այն միավորված է «Պիղատոսի դատաստանի» հետ և, գուցե ոչ պատահաբար, կենտրոնական հատվածում տրված է Պիղատոսի կերպարը, իսկ Հիսուսն աջ կողմում է: № 6303 ձեռագրում միմյանց խստորեն դիմակայող Հիսուսի աշակերտների և հրեաների հայացքներով ստեղծվում է լարված վիճակ:

«Խաչելությունը» ևս այս ձեռագրերում ընդհանուր ձևերով է: Խաչափայտի հիմքում Ադամի գլուխն է: Խաչի երկու կողմերում խաչված ավազակներն են և Հիսուսի կողքը խոցող ու սպունգ մատուցող զինվորները: Միակ հետաքրքրական տարբերությունն այն է, որ № 316 ձեռագրում (նկ. 11). խաչի հիմքից ցած պատկերված է երեք կնոջ գլուխ՝ կրճատված դիրքով: Ավետարանում այդ մասին կարդում ենք. «Էին եւ կանայք որ հայէին ի հեռաստանէ, յորս էր



Նկ. 11

Մարիամ Մագդաղենացի, եւ Մարիամ Յակովբու փոքրական և Յովսեայ մայրն, եւ Սաղովմէ, որք յորժամ էին ի Գալիլեա՝ զհետ շրջէին նորա» (Մարկոս, ԺԵ. 40 — 41): Այդ բնագիրը համապատասխանում է նըկարչի մակագրությանը՝ «կանայքն ի հեռաստանէ հաեին»: Զարմանալի է, որ այդտեղ չկան ողբացող Աստվածամայրն ու երիտասարդ Հովհաննեսը:

«Խաչելության» ամփոփ պատկերից հետո բավական բարդ ու բազմաթեմատիկ բնույթ է կրում «Հիսուսի հարությունը» ներկայացնող էջը: Դա անմիջական հաջորդական թեմաների կարճառոտ միավորման չափազանց բնորոշ օրինակ է: Եթե № 316 ձեռագրում երկու դրվագ՝ է՝ Հիսուսի հարությունը և նրա հանդիպումը յուղաբեր կանանց հետ, ապա № 6303 ձեռագրում դրան ավելանում են հարությանը նախորդող «Թաղման» և «Դժոխքի ավերման» հատվածները: Հովսեփը և Նիկոդեմոսը պատանի մեջ փաթաթած Հիսուսին տանում են գերեզման, և Հիսուսը

---

[99] Այդ նկարի ոճապատկերագրական առանձնահատկությունների մասին հանգամանորեն խոսել ենք մեր «Ավետարանական պատկերագրության առանձնահատկությունները Վասպուրականում» հոդվածում («Էջմիածին», 1971, Դ, էջ 52 — 58):

[100] Տես՝ Հայկական խաչքարեր, Էջմիածին, 1973, էջ 26:

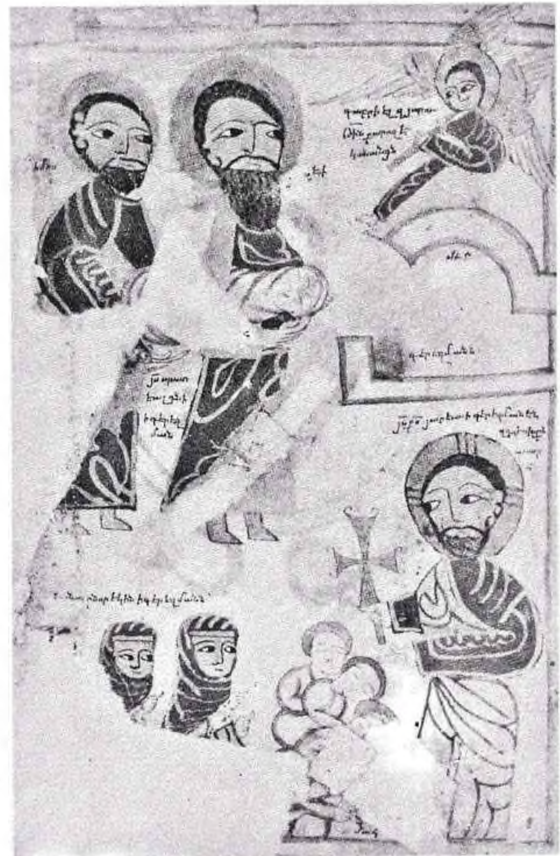
[101] «Խորհրդավոր ընթրիքի» կապակցությամբ ևս Լ. Զաքարյանը հանգել է վասպուրականամետ եզրակացության, մինչդեռ, բացի Հովսիան Բերկրեցու ձեռագրից, այդ թեման Վասպուրականի XIII — XV դդ. այլ մանրանկարներում չկա: Ճիշտ կլիներ դրանց մոտավոր աղերսը փնտրել Սյունիքում, մասնավորապես Թորոս Տարոնացու ձեռագրում:

խաչը ձեռքին դժոխքն է ավերում. «Յիսուս Քրիստոս յարեաւ ի գերեզմանէ և խաչիւն աւարէ զդժոխս»: № 6319 ձեռագրում այն ավելի որոշակի մեկնաբանություն ունի (նկ. 12). խաչը ձեռքին Հիսուսի առջև հանգուցյալներն են կամ գերեզմանը հսկողները: Պահպանվել է նկարչի գրած միայն «մահ» բառը: Փաստորեն «հավաքովի» այս նկարում ներկայացվում է չորս հաջորդական թեմա. «Հիսուսի թաղումը», «Հարություն», «Յուղաբեր կանայք» և «Դժոխքի ավերումը»: Ընդ որում, բոլոր կերպարների մոտ նկարիչը գրել է համապատասխան բացատրությունը՝ «Գաբրիէլ զյարութիւն քարոզէ կանանցն». «վէմ». «գերեզմանն», «Նիկոդիմոս», «Յովսեփ», «Յիսուս պատեալ դնի ի գերեզման», «Կանայքն, որ եկին ի գերեզմանն» և վերջապես՝ «Յիսուս Քրիստոս յարեաւ ի գերեզմանէն զդժոխքն աւարէ»:

Վերևում ասացինք, որ հաջորդական թեմաներից միավորված հորինվածքներ ստեղծելը բնորոշ է միջնադարյան արվեստին[102]: Դրանց երբեմնի բարդությունների վերծանման կամ ընթերցման համար մեր ձեռագրի նկարչի բացատրությունները բավական արժեքավոր են[103]:

Ուշագրավ է գերեզմանի վրա նստած թևատարած հրեշտակը. հարության լուրը նա ազդարարում է սրինգով: «Ավետման» կապակցությամբ խոսել ենք լուրը սրինգով կամ եղջերափողով ազդարարելու հետաքրքրական եղանակի մասին: Այս դեպքում էլ սրընգահար հրեշտակի պատկերագրական ձևը իր զուգորդությունն ունի Տաթև-Սյունիքի շրջանի ձեռագրերում[104]:

Մյուս ուշագրավ մանրամասը կանանց ընդառաջ գնացող Հիսուսի ձեռքի փոքրիկ խաչն է, որը, ինչպես նկարիչն է բացատրել, խորհրդանշում է «Դժոխքի ավերումը»[105]: Ինչ վերաբերում է № 316 ձեռագրում գերեզմանի քարին նստած երիտասարդին, ապա այդ մասին տեղին ենք համարում վկայակոչել ավետարանի բնագիրը. «Եւ հայեցեալ տեսին զի թաւալեցուցեալ էր զվէմն՝ ի գերեզմանէն. քանզի էր մեծ



Նկ. 12

յոյժ: Եւ մտեալ ի ներքս ի գերեզմանն, տեսին երիտասարդ մի զի նստէր ընդ աջմէ կողմանէ՝ զգեցեալ պատմուճան սպիտակ, եւ զարհուրեցան: Եւ նա ասէ ցնոսա. մի երկնչիք, զՅիսուս խնդրէք զնազովրեցի զխաչեալն, յարեաւ չէ աստ. ահաւադիկ տեղին, ուր եդին զնա: Այլ երթայք ասացէք ցաշակերտս նորա եւ զՊետրոս, եթե ահա յառաջագոյն երթայ քան զձեզ ի Գալիլեա, անդ տեսանիցէք զնա...» (Մարկոս, ԺԶ, 4 — 7):

---

[102] Ս. Տեր-Ներսեսյանը ժամանակին հանգամանորեն անդրադարձել է այդ խնդրին ['Armenian Manuscripts in Freer Gallery of Art, Washington, 1963, p. 45]: Փոքր Հայքի ձեռագրերի կապակցությամբ այդ հարցը շոշափել է նաև Տ. Ա. Իզմայլովան (Армянская миниатюра XI века, с. 65 — 101):

[103] Մատ. ձեռ. № 6305, № 10525 (նկ. Սարգիս) և այլն: Այդ թեմայի մեսին տես՝ О. И. Попова, Новгородская миниатюра раннего XIII в., и ее связи с. палеологовским искусством («Древнерусское искусство», М., 1972, с. 105 — 139):

[104] Մատ. ձեռ. № 6503:

[105] «Յիսուս Քրիստոս յարեաւ ի գերեզմանէն եւ խաչիւ նա աւերէ զդժոխս» խոսքի առիթով Լ. Զաքարյանն արդարացիորեն նկատել է, որ № 6303 ձեռագրի մանրանկարում կան երեք, միմյանց հետ խորապես կապված դրվագներ («Թաղումն», «Յարութիւն» և «Դժոխքի աւերումն»), որոնք արտահայտում են մեկ ամբողջական գաղափար՝ Քրիստոսի հաղթանակը մահվան ու դժոխքի հանդեպ և մարդկության փրկությունը (Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 53): Այդ թեմաները Վասպուրականի մանրանկարներում միշտ պատկերվել են առանձին:

«Համբարձման» պատկերը ևս արխաիկ երանգավորում ունի. Հիսուսը երկինք է բարձրանում չորս թևատարած հրեշտակների օգնությամբ: № 316 և 6303 ձեռագրերում սկավառակը «Մ»-աձև տեսք ունի, ներսում Հիսուսը կանգնած է ամբողջ հասակով (նկ. 13): № 6319 ձեռագրում փրկիչը արևելյան ծալապատիկ ձևով նստել է շրջանաձև սկավառակի մեջ՝ ձեռքերը կրծքին ծալած (նկ. 14): Պատկերագրական այս սխեման հիշեցնում է Մոնցի յուղաշշերի վրայի տեսարանները: Ի դեպ, մեզ հետաքրքրող ձեռագրերում բացակայում է Աստվածամայրը, որի ներկայությունը առաքյալների միջև, հատկապես Վասպուրականի դպրոցում, Աստվածամոր պաշտամունքից եկող ընդունված կարգ էր:

Վերջին թեմատիկ պատկերը «Հոգեգալուստն» է, որը կա միայն № 316 ձեռագրում: Վերևում, Հիսուսի փոխարեն, պատկերված է միայն աղավնակերպ Ս. Հոգին. «Հոգոյն գալուստն որ մխիթարեաց զառաքեալքն»: Բացի այդ, ինչպես «Համբարձման» մեջ, այստեղ ևս բացակայում է Աստվածամայրը[106]:



Նկ. 13

ԱՎԵՏԱՐԱՆԻՉՆԵՐ, ԽՈՐԱՆՆԵՐ ԵՎ ԱՆՎԱՆԱԹԵՐԹԵՐ

Բացառությամբ 4820-ի և 6319-ի, մյուս ձեռագրերում պահպանված են ավետարանիչների դիմանկարները և նրանց ավետարանների սկզբնաթերթերը, որոնք տեղադրված են ձեռագրերի հետևյալ էջերում. № 316-Մատթեոս՝ 13բ-14ա, Մարկոս՝ 83բ-84ա, Ղուկաս՝ 129բ-130ա, Հովհաննեսը Պրոխորոնի հետ՝ 198բ-199ա. № 6303 — Մատթեոս՝ 11բ-12ա, Մարկոս՝ 108բ-109ա, Ղուկաս՝ 169բ- — 170ա, Հովհաննեսը Պրոխորոնի հետ՝ 269բ-270ա. № 4023 — Մատթեոս՝ չիք, Մարկոս՝ 188բ-189ա, Ղուկաս՝ 300բ-301ա, Հովհաննեսը Պրոխորոնի հետ՝ 429բ-493ա:

Ինչ վերաբերում է № 4820 ձեռագրին, ապա դրանց ավետարանիչները չեն կապվում թեմատիկ մանրանկարների ժամանակի հետ[107], բնականաբար և դուրս են մեր խնդրից:

№№ 316, 6303 և 4023 ձեռագրերում ավետարանիչները նստած են փայտե բարձրաթիկունք աթոռների վրա: Ամբողջ պատկերը վերցված է լայն, զարդարուն շրջանակի մեջ:
Հովհաննես ավետարանիչը բոլոր դեպքերում կանգնած է, հայացքը և առաջ պարզած ձեռքն ուղղված դեպի վերին աջ անկյունում գտնվող հայրական աջը: Նա թելադրում է իր Պրոխորոն աշակերտին,

---

106 Ա. Կիրպիչնիկովն այն կարծիքին է, թե «Հոգեգալստյան» տեսարաններում Աստվածամոր ներկայությունն իբր գալիս է արևմըտյան պատկերագրության սովորույթներից (А. Н. Кирпичников, К иконографии Сошествия св. Духа («Труды имп. московского археологического общества, т. XV, 1894): Մեզ թվում է, միանգամայն սխալ այդ տեսակետը հետևանք է այն բանի, որ հեղինակը բավարար չափով ծանոթ չի եղել վաղ շրջանի արևելյան (թեկուզ հայկական) պատկերագրության առանձնահատկություններին:

107 Սկզբում ասացինք, որ № 4820 ձեռագրի ավետարանիչները հետագայի և այլ նկարչի (նաև՝ միանգամայն այլ ոճի) գործ են. իսկ 6319 ձեռագրի (ընդօրինակվել է XV դարում) սկզբի թեմատիկ մանրանկարների տետրը վերաբերում է XIII — XIV դդ. և այս ձեռագրի կազմի մեջ մտցվել է XVII դ.:



Նկ. 14

որն անբեղ-անմորուս պատանի է: Ավետարանիչների այս կերպարները սերտորեն կապվում են Սյունիքում ընդունված պատկերագրական տիպերի հետ[108]:

Նույնը պետք է ասել նաև անվանաթերթերի մասին. դրանք հիշեցնում են XIII — XIV դդ. Սյունիքի, Բարձր Հայքի, մասամբ նույնիսկ Կիլիկյան մանրանկարչության մեջ ընդունված սովորույթները: Բացառություն կարող է կազմել միայն № 4820 ձեռագիրը, սակայն այստեղ ևս՝ Ղուկասի գլխազարդի կենտրոնում մանկան հետ նստած Աստվածամոր պատկերի (Տխ. XX) ամենամերձավոր զուգահեռը Սյունիքի շրջանի ձեռագրերում է: Նկատի ունենք, օրինակ, Թորոս Տարոնացու Հարդֆորդի (ԱՄՆ) սեմինարիայի գրադարանում պահվող ավետարանը (XIV դ.), ուր Ղուկասի անվանաթերթը գրեթե նույն ձևավորումն ունի. մանուկը փարվել է մորը, գլուխը հպել նրա դեմքին[109]: Նման է նաև կիսախորանը, Մարիամի պարզ զարդարուն գահաթոռը: Տարոնացու ձեռագրում Աստվածամոր երկու կողմերում հրեշտակներ են, իսկ մեր մատյանում՝ նուրբ ծաղկեփնջեր[110]:

№ 4023 ձեռագրում Ղուկասի անվանաթերթն ինքնատիպ ձևավորում ունի. թերթի վերին հատվածն զբաղեցնում է քառանկյուն մեծ գլխազարդը, որի ներսում, ձվաձև նիստեր ունեցող շրջանակի մեջ, մանկան հետ նստած Աստվածամոր պատկերն է՝ կիսադեմ դիրքով (**Նկ. 15**): Դա նման է Թորոս Տարոնացու մոտ հանդիպող «օդիգիտրայի» տարբերակին[111]: Անվանաթերթերի և որոշ գլխազարդերի այսպիսի ձևավորումը, երբ տարբեր բնույթի շրջանակների մեջ ներառվում են թեմատիկ պատկերներ, հանդիպում է հունա-լատինական մշակութային այդ միջավայրին մոտ դպրոցներում[112]:

№ 6303 ձեռագրում Աստվածամայրը տեղավորված է Մատթեոսի անվանաթերթի մեջ (12ա): Հաջորդ երեք անվանաթերթերի գլխազարդերը ծածկված են գեղեցիկ եռատերևներով: Վերջիններիս ոճավորված հյուսվածքներով է կազմված նաև երկարավուն լուսանցազարդը:

Ուշագրավ է Մատթեոսի անվանաթերթը № 316 ձեռագրում՝ «Ո»-աձև գլխազարդի ներսում, ոսկու ֆոնի վրա հինգ հյուսկեն շրջանակներից յուրաքան-

[108] Ավետարանիչների վասպուրականյան կերպարների մանրամասն նկարագրությունը տես մեր՝ «Վասպուրականի մանրանկարչությունը», գիրք Ա, էջ 46:

[109] Թորոս Տարոնացու 1223 թ. ավետարանում (Մատ. ձեռ. № 6289) մայրը կուրծք է տալիս մանկանը (Ա. Ավետիսյան, Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, աղ. 2): Այդ թեման կա նաև Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանի № 278 (XIII դ.) ձեռագրում (S. Der-Nersessian, Etudes Buzantines..., pl. 389), ապա՝ նաև «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչում» (Մատ. ձեռ. № 206. Ա. Ավետիսյան, նշվ. աշխ., նկ. 29):

[110] Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության, մասնավորապես Աստվածամոր թեմայի և պատկերագրության մասին հանգամանորեն խոսել է Գ. Հովսեփյանը. Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Բ, էջ 227 — 245, նկ. 216, 217, 218: Ի դեպ, այստեղ կարելի է հիշատակել նաև սյունեցի Աբրահամ նկարչին (Մատ. ձեռ. № 2634, 1475 թ.):

[111] Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Բ, էջ 234, նկ. 216:

[112] S. Der-Nersessian, Etudes Byzantines et Arméniennes: Byzantine and Armenian Studies, t. II, Louvain, 1973, p. 33. fig. 132: S. M. Pelekandis, P. S. Christiou, Ch. Tsiomis, — S. U. Kadas, The Treasures of Mount Athos, illuminated manuscripts, Athens, 1975, նկ. 420, 421 և այլն: Ի դեպ. մեր պատկերի հետ առնչվում է Աղջոց վանքում 1448 թ. ընդօրինակված ավետարանի համապատասխան թերթը (Ալիշան, Այրարատ, Վենետիկ, 1890, էջ 352, նկ. 45):



Տախ. XX



Նկ. 15

չյուրի մեջ երկուական մարդկային դիմապատկեր է (Տխ. XXI)՝ Մատթեոսի խորհրդանիշը: Հովհաննեսի անվանաթերթը (199ա) կազմված է տասնութ համաչափ վանդակազարդերից, որոնց ներսում երկարավուն օղահյուսվածքներ են: Ի տարբերություն մյուս ձեռագրերի անվանաթերթերի, այստեղ սկզբնագրերը համարյա ամբողջովին զբաղեցնում են ներքին ազատ տարածությունը[113]:

Համաբարբառի տասը աղյուսակները տեղադրվում են ութ խորանապատկերների մեջ, որոնցից առաջ սովորաբար երկու էջ զբաղեցնող Եվսեբիոսի նամակն է: Ընդհանուր առմամբ, հետագա վերանորոգումների ժամանակ թերթերի, ինչպես նաև մանրանկարների, դասավորությունն այս ձեռագրերում խախտվել է, որոշ դեպքերում էլ թերթեր են ընկել: Այսպես, № 316 ձեռագրում չի պահպանվել Ը կանոնը, № 4023 ձեռագրում՝ Թ և Ժ կանոնները և Եվսեբիոսի նամակի առաջին կեսը, № 6303 ձեռագրում՝ Ա, Զ, Թ կանոնները, իսկ № 4820 ձեռագրում նկարչի անուշադրության պատճառով խառնվել են նույնիսկ կանոնաթվերը[114]: Թերթերի պակասը և «հեղինակային» այսպիսի վրիպումները դժվարացնում են ճիշտ որոշելու աղյուսակների խմբագրական տարբերակները: Այնուամենայնիվ, Լ. Զաքարյանը № 6303 ձեռագրի առիթով գրել է. «Հարցն այն է, որ այս ձեռագրի համեմատական աղյուսակներն ընդօրինակվել են կիլիկյան տարբերակներից, որոնց մուտքը բուն Հայաստան սկսվում է XIII դ. վերջին քառորդում»[115]: Խորանները հիմնականում փակ են, շրջանակված և այդ իմաստով նույնիսկ փոքր-ինչ «կամերային» տպավորություն են թողնում (հատկապես № 316, 6303 և 4023 ձեռագրերում (Տխ. XXII): Դրանց գլխամասերը եզրային լայն, զարդարուն սյունահատվածների հետ միանում են մարդագլուխ կամ թռչնագլուխ խոյակներով: Գլխազարդերի վրա պատկերվում են գիշատիչ կենդանիներ, երբեմն զույգ՝ դեմ-դիմաց կանգնած, երբեմն՝ առանձին (ի դեպ, գլխամասերի վրա գիշատիչ կենդանիներ պատկերելու սովորույթը ևս ընդունված չէ Վասպուրականի XIV — XV դդ. մանրանկարներում): Գլխազարդերի ներսում և եզրաշրջանակամասերում օգտագործվում են երկրաչափական ու բուսական պարզ մոտիվներ՝ մանր ու կոկիկ, համաչափ դասավորված, աչք շոյող մեղմ գույներով, որոնք նպաստում են թերթի կամերային տպավորությանը, միաժամանակ հիշեցնելով հայկական մանրանկարչության մյուս դպրոցներում (Կիլիկիա, Սյունիք, Արցախի առաջին շրջանի ձեռագրեր) ընդունված տարբերակները. թեև 4820 ձեռագրի խորանազարդերն ինչ-որ չափով նմանվում են վասպուրականյան ձևերին:

Ի մի բերենք պատկերագրությունից բխող հետևությունները և այդ հենքի վրա անդրադառնանք մանրանկարների տիպա-ոճական առանձնահատկություններին:

Ներկայացվող խմբի ձեռագրերում առաջին հերթին դրսևորվում է նկարների թեմատիկ ցանկի յուրակերպ ընտրությունը: Այն չի նմանվում հայկական

---

[113] Այս դեպքում էլ կարելի է որոշ զուգահեռ անցկացնել Թորոս Տարոնացու ձեռագրերի հետ:

[114] № 4820 ձեռագրի վերջին բոլոր չորս խորաններում (էջ 11բ-12ա, 13բ-14ա) գրված է միայն՝ «Կանոն Ժ», մինչդեռ այս էջերում են նաև Է, Ը, Թ կանոնները:

[115] Լ. Զաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 42:



Տախ. XXI

Տախ. XXII

մանրանկարչության և ոչ մի դպրոցում ընդունված կարգին[116]:

Մեզ հետաքրքրող ձեռագրերում տերունական պատկերների մեջ մասնավորապես տեսնում ենք Հիսուսի մանկության շարը, առանձին հատվածներ առակներից ու մեղսագործությունից[117]: Պատկերվում են «Փախուստը Եգիպտոս», «Մանուկ Հիսուսի քարոզը տաճարում», «Իմաստուն և հիմար կույսեր», «Ադամն ու Եվան իմաստության ծառի տակ», «Խորհրդավոր ընթրիք» և այլն:

Դժվար է գտնել XIII — XIV դդ. հայերեն ձեռագրերի մի այլ խումբ, որի մանրանկարներն այդքան ինքնատիպ լինեն և՛ իրենց թեմատիկ շարով, և՛ պատկերագրությամբ: Եթե Արցախ-Ուտիքի հիշյալ ձեռագրերի համար անհրաժեշտ է աղերսներ ու շփումներ փնտրել[118], ապա այդ փնտրտուքը պետք է անել առաջին հերթին հենց նույն միջավայրում և նրան անմիջապես հարակից մշակութային կենտրոններում: Նկատի ունենք առաջին հերթին սույն աշխատության նախընթաց գլխում ներկայացված Խորանաշատի 1224 թ. մատյանը (Մատ. № 4823) և Վախթանգ-Տանգիկի ու նրա կին Խորիշահի պատվերով ընդօրինակված ավետարանը (Մատ. ձեռ. № 378)[119]: Այստեղ առաջին հերթին պետք է հաշվի առնել ոճական սերտ ընդհանրությունները: Երկուստեք դրսևորվում են արևելաքրիստոնեական արվեստի խորքերը գնացող գեղանկարչական հին սովորույթները՝ դեկորատիվ հարթապատկերայնության հակումը, շարժումների սխեմատիկ բնույթը, ձևերի պայմանական մեկնաբանումը, դեմքերի գրաֆիկական գծագրումները, եզրագծի հըստակ անջատվածությունը թղթի հարթ խորքից. և այդ ամենը համեմված է հյութեղ գունախառնուրդներով: Հատուկ կարևորություն ունի նաև Մատ. №5569 ձեռագիր-ավետարանը (XIII — XIV դդ.): Այստեղ Եվսեբիոսի ողջույնի բնագրի, համաբարբառների աղյուսակների և անվանաթերթերի պատկերման ընդհանուր ձևերը (զարդարուն լայն շրջանակների մեջ) և գունային բնորոշ շարը (սպիտակի խառնուրդով ստեղծված բաց կանաչը, կապույտն ու վարդագույնը) ցույց են տալիս, որ այն ոճական սերտ կապ ունի վերը նշված ձեռագրերի հետ: Եվ այդ բոլորը՝ գեղեցիկ գըլխատառերը, նուրբ գեղագրությունն ու կամերային բնույթի զարդերը, կազմում են մի հիանալի ամբողջություն: Խորանների հարդարանքի այսպիսի եղանակ մյուս դպրոցներում, և մասնավորապես Վասպուրականում, բոլորովին չի հանդիպում: Մասնակի վերապահումներով կարելի է հիշատակել նաև Մատ. №4185 (XIII դ.), Խաչենում 1326 թ. ընդօրինակված (Երուսաղեմ, № 1794)[120], Հալլեում գտնվող 1224 թ.[121] ավետարանները և այլն:

Ոճական աղերսների առիթ են տալիս նաև Սյունիքում ընդօրինակված ձեռագրերը[122]: Այսպես,

[116] Իսկ Վասպուրականում պարտադիր դարձած «Հիսումը փառքի աթոռին», հինկտակարանային «Աբրահամի զոհաբերության», «Այլակերպության», հրաշագործությունների ընդարձակ շարի՝ «Հարսանիք Կանայում», «Հիվանդների բուժումը», «Այրու մահամերձ որդու փրկությունը», «Պետրոսի թերահավատությունը ծովում», ապա «Նկանակի բաշխումը», «Պատարագի մատուցումը», «Հաղորդություն», «Աստվածամոր վերափոխումը» ու մի քանի միջանկյալ թեմաներ այս ձեռագրերում իսպառ բացակայում են: Բոլորովին չեն հանդիպում Վասպուրականի մանրանկարչության համար այնքան բնութագրական աշխարհիկ-կենցաղային մոտիվները, նաև գրիչների, ծաղկողների ու պատվիրատուների խիստ հետաքրքրական դիմանկարները (մանրամասն այդ մասին տես մեր «Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչական դպրոցի մի խումբ ձեռագրեր» հոդվածը «Բանբեր Մատենադարանի» № 14-ում):

[117] Որոշակիորեն տարբերվում են նաև Վասպուրականի դպրոցից. այստեղ շեշտվում են «Ծնունդ-Հայտնություն-հրաշագործություններ» և դրանց հետ առնչված «Փրկության» գաղափարները:

[118] Մեզանում գրեթե արմատավորվել է այն թյուր կարծիքը, ըստ որի փոքր-ինչ պարզունակ, հարթապատկերային-գրաֆիկ մանրանկարները (հիշատակարանի բացակայության պայմաններում) պետք է վերագրել Վասպուրականի դպրոցին: Նման մոտեցումն արհեստականորեն նեղացնում է հայկական մանրանկարչության բազմաճյուղ և բազմաբնույթ երևույթի ըմբռնման շրջանակները: Վերջին տարիների հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ ընդհանրապես այդ ոճի աշխատանքներ և պարզունակ բացատրագրեր մանրանկարչության մյուս կենտրոններում ու դպրոցներում ևս հանդիպում են. օրինակ, Սյունիքում (Մատ. ձեռ. №№ 6292, 1293 թ., 2930, 1315 թ. և այլն), Նախիջևանում (Մատ. ձեռ. № 3722, 1304 թ.), Բարձր Հայքում (Մատ. ձեռ. № 1379, 1334 թ.), Արցախում, Գեղարքունիքում և այլուր: Այստեղ խոսք կարող է լինել թերևս մանրանկարների տիպի մասին, այն է՝ պրոֆեսիոնալ բարձր արվեստի և պարզ-ժողովրդական:

[119] Արդեն ասել ենք, որ շատերը հետևում են Մատենադարանի ձեռագրացուցակին և այս ձեռագրի ժամանակը համարում «1261 թ. առաջ»: Ասել ենք նաև, թե Բ. Ուլուբաբյանը հիմնավոր ձևով ապացուցել է, որ իրականում այն գրվել է 1212 թվականին (տես՝ Բ. Ուլուբաբյան, Խաչեն, էջ 143 — 144):

[120] Ն. Պողարեան, Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, Զ, Երուսաղեմ, 1972, 140 — 144:

[121] B. Brentjis, das Armenisehe manuskript, №I, in Halle,

[122] Նկատի ունենք նաև Թորոս Տարոնացու մանրանկարների տիպա-պատկերագրական մի քանի գծերը, մանավանդ՝ ավետարանիչների դիմապատկերներն ու անվանաթերթերը, Ղուկասի անվանաթերթի «Աստվածամայրը մանկան հետ» պատկերը, ապա՝ մեղսագործության թեման, խորհրդավոր ընթրիքում բոլորակ սեղանի առկայությունը և այլն. տես Եսայի Նչեցու 1318 թ. Աստվածաշունչը (Մատ. № 206), ԱՄՆ-ում գտնվող XIV դ. սկզբի ավետարանը [S. Der-Nersessian, Etudes Byzantines et armeniennes, t, p. 531 — 632, t. II, pl. 390].

տղամարդկանց տիպերը՝ ետ գնացող գանգամասերի ընդգծմամբ ու աչքերի սովորական բացվածքով (նկ. 16) հիշեցնում են Գլաձորի ծաղկող Մատթեոսի (Մատ. ձեռ. № 6292), Մոմիկ նկարչի (Մատ. ձեռ. № 6792), և նույնիսկ Թորոս Տարոնացու պատկերած կերպարները: Մեր ձեռագրերում կան այնպիսի ինքնատիպ մանրամասեր, որոնց միակ զուգորդությունը Սյունիքի շրջանում է: Հիշենք թեկուզ հանդիսավոր լուր ազդարարելու ժամանակ փող հնչեցնելու հետաքրքրական մոտիվը՝ «Ավետման» և «Հարության» պատկերներում (ձեռ. №№ 316, 6319, 6303), որ հանդիպում է Անի-Շիրակում ընդօրինակված 1237 թ. (Չիկագոյի համալսարան)[123], Սյունիքում ընդօրինակված 1315 թ. (Մատ. ձեռ. № 2930) և Տաթևում ընդօրինակված՝ XIII դ. վերջի և 1378 թ. (Մատ. № 7482) ավետարաններում: Նման օրինակներ այլ դպրոցներից մեզ հայտնի չեն:

Առանձին նշանակություն են ստանում նույն միջավայրում գտնվող նյութական մշակույթի հուշարձանների (որմնանկարչութուն, քանդակագործություն և ճարտարապետական զարդա-դեկորատիվ տարրեր) միջև ի հայտ եկող ընդհանրությունները: Այդպես, Դադի կամ Խութա վանքից փրկված մեկ-երկու որմնանկարներում մենք տեսնում ենք տղամարդու (Հիսուսի պատկերը) գլխի փոքր-ինչ ետ ձգված գանգամասն ու սուրուլիկ դեմքը, որոնք հիշեցնում են նշված ձեռագրերից ծանոթ տիպերը: Ոճական զուգահեռներ կարելի է անցկացնել նաև պատմական Արցախի Կիրանց եկեղեցու (XIII դ.) առ այսօր բարձիթողի վիճակում գտնվող որմնանկարների հետ: Չափազանց հետաքրքրական են Այրիվանքի ս. Աստվածածնի մատուռ-քարայրի որմնանկարները (1257 թ.):

Վերևում, «Մեղսագործության» առիթով, արդեն խոսք է եղել Գանձասարի վանքի՝ Ադամի ու Եվայի պատկերի մասին: Նույն եկեղեցուց կարող ենք հիշատակել նաև «Աստվածամայրը մանկան հետ» և «Խաչելություն» որմնաքանդակները: Ուշագրավ է նաև Նոր Վարագա եկեղեցու կենտրոնական մուտքի բարավորի «Խաչելությունը», որն իր «կամերային» մեկնաբանությամբ ու քանդակային բնույթով մոտենում է մեր ձեռագրերի պատկերներին (№№ 316, 4820):



Նկ. 16

Ի տարբերություն հայկական մանրանկարչության մյուս կենտրոնների, հիշյալ խմբի ձեռագրերում ամուր կապ է նկատվում նույն միջավայրի ճարտարապետական կառույցների զարդա-դեկորատիվ հարդարանքի հետ: Դրա լավագույն վկայությունը Վարագա ս. Նշան վանքի զարդային մեկ-երկու դեկորների համեմատությունն է այդ նույն վանքից բերված Մատ. № 4820 ձեռագրի հետ: Այսպես, եկեղեցու հարավային պատուհանի ուղղահայաց շրջանակների երկհյուս ոճավորված տերևազարդերը, որոնց ներսում տեղադրված են լոտոսի ծաղիկ հիշեցնող մոտիվներ, գրեթե կրկնվում են նշված ձեռագրի «Իմաստուն և հիմար կույսեր» և մի քանի պատկերների շրջանակներում: «Մկրտության» շրջանակի կիսատերևների հյուսվածքամոտիվները (նկ. 17) նույնությամբ հանդիպում են եկեղեցու արտաքին խորշերից մեկի եզրային քանդակազարդերում: Լոտոսի ծաղիկ հիշեցնող զարդամոտիվները հանդիպում են ինչպես եկեղեցու պա-

---

[123] Տես՝ Գ. Հովսեփյան, Մի ձեռագիր ավետարան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., Բ, Նյու Յորք, 1943, էջ 47—48:

տուհանի հորիզոնական շրջանակներում, այնպես էլ ձեռագրերի «Կոտորումն մանկանց» ու «Տյառնընդառաջ» նկարներում:

Լայն, զարդարուն շրջանակների պատկերման սովորույթը և ընդհանրապես զարդային հակումն ավելի հատկանշական է Սյունիքի և Արցախի նկարազարդ ձեռագրերին ու ճարտարապետական հուշարձաններին: Այդ վայրից մեզ հասած մի քանի ձեռագրեր ուղղակի զարդերի հավաքածու են: Ահա Մատ. № 7482 ավետարանը (Տաթև): Այդտեղ նույնիսկ նկարների խորքը ծածկված է տարբեր ձևերի զարդամոտիվներով: Եվ ինչն է հետաքրքրականը. այս դեպքում էլ Մատ. № 6303, 4820 և 316 ձեռագրերում հանդիպող քառանկյան շրջանակների մեջ խաչաձևող հյուսվածքները, ռոմբաձև եռանկյունազարդերը և ոճավորված լայն տերևամոտիվները մասնակի ձևափոխումներով կամ նույնությամբ, տեղ են գտել Տաթևի վերոհիշյալ ձեռագրում:

Օրինակներ կարելի է բերել Դադի վանքի, Խորանաշատի, Գանձասարի և Գոշավանքի թմբուկների կամարաձև զարդահյուսվածքներից, ճակատամասերից, բարավորների, պատուհանների կամարների ու խոյակների «ասեղնագործ» քանդակազարդերից, որոնց անմիջական զուգորդությունները (հայկական խաչքարերի հետ մեկտեղ) գտնում ենք հիշյալ վայրերում ընդօրինակված ձեռագրերի մեջ[124]: Ի դեպ նկատենք, որ Վասպուրականի ճարտարապետական հուշարձանները, և առաջին հերթին՝ Աղթամարի հռչակավոր տաճարը, իրենց զարդա-դեկորատիվ հարդարանքով սկզբունքորեն տարբերվում են սյունիքարցախյան շրջաններում ընդունված ձևերից: Վասպուրականում տիրապետողը պատկերային ու խորհրդանշական տարրերն են, այստեղ՝ նուրբ զարդահյուսվածքները:

Հիշատակության արժանի են այդ վայրերում կանգնեցված փոքր ծավալի կոթողները ևս. օրինակ՝ Գեոմյուրում, Մխիթարի և Արևիկի կողմից 1263 թ. կառուցված եռանկյունագմբեթ քանդակազարդ մատուռը (նկ. I գլխում) իր ընդհանուր տեսքով[125] հիշեցնում է №№ 316, 4820 և 6303 ձեռագրերի «Տյառնընդառաջի» տաճարները:

Համեմատությունների հարուստ նյութ են տալիս



Նկ. 17

Խաչենի XIII — XV դդ. տապանաքարերին քանդակված պատկերները[126], Արցախի և Սյունիքի շրջանների խաչքարերը, ինչպես նաև դեկորատիվ-կիրառական արվեստի զանազան այլ նմուշները:

Այսպիսիք են մեզ հետաքրքրող մանրանկարների պատկերագրական ու կերպարային առանձնահատկությունները: Դրանք սույն աշխատության առաջին և երկրորդ գլուխներում ներկայացված ձեռագիրմատյանների և նյութական մշակույթի մյուս հուշարձանների հետ միասին լրացնում և ամբողջացնում են

---

[124] Այդ տեսակետից չափազանց ուշագրավ է 1315 թ. Եղեգիսում նկարազարդված ավետարանը (Մատ. № 9721, նկարիչ՝ Բարդուղ): Դա ուղղակի զարդամոտիվներ պարունակող հարուստ մի շտեմարան է, որը գալիս է խաչքարերի արվեստի ու ճարտարապետական դեկորների սովորույթներից:

[125] Տես՝ Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք..., Ա, էջ 45: Ի դեպ, միջնադարյան Եվրոպայում ևս ճարտարապետական նման քանդակազարդ կամար-շրջանակների ներսում պատկերներ են տեղադրվել [Andre Grabar, Sculptures Byzantines du Moyen Age [XI-e — XIV-e sitctas, Paris, 1976]:

[126] Տես՝ И. А. Орбели, Бытовые рельефы... («Избранные труды» с. 196 — 204).

պատմական Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչության դպրոցի պատկերը:

* * *

Քննության ենթարկված ձեռագրերը տարբեր գրիչների ու մանրանկարիչների աշխատանքն են: Եթե նույնիսկ ընդունենք, որ միմյանց համեմատաբար մոտ №№ 316 և 4023 ձեռագրերը ստեղծվել են մեկ վարպետի արհեստանոցում (ուր եղել են նաև աշակերտներ), այդուամենայնիվ, չի բացառվում մանրանկարչության մի խոշոր կենտրոնի գոյության հնարավորությունը[127]: Այս հնարավոր կենտրոնում, մեր ձեռագրերի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում, կարելի է զանազանել առնվազն չորս ձեռք. երեք կամ չորս նկարիչ. նշանակում է՝ ձեռագրաոճի ինչ-որ տարբերություններ, որոնց մասին խոսք կլինի ստորև: Սակայն պետք է սկսել կարևորից, այսինքն՝ դրանց ընդհանուր կողմերից՝ ձեռագրի գեղարվեստական հարդարանքի սկզբունքներ, էջի ձևավորում, հորինվածքի և առանձին կերպարների հարաբերակցություն և այլն:

Մանրանկարները պարունակող թերթերը (ամբողջական տետրը) տեղադրված են ձեռագրի սկզբում, խորաններից առաջ և կարծես կատարում են ավետարանի յուրօրինակ պատկերային նախերգանքի կամ նախամուտքի դեր: Հնամենի այս եղանակը ծառայում էր նաև կարդալ չիմացողներին, որոնք պատկերների միջոցով կարող էին հաղորդվել ու ծանոթանալ տերունական գաղափարներին ու պատմություններին[128]: Արցախի ներկայացված մանրանկարները, ի տարբերություն այլ դպրոցներում ընդունված պատկերաշարերի, առավել ուրույն բնույթ ունեն: Ամեն պատկեր կազմակերպված է ինքնակա հորինվածքի սկզբունքով, (նկ. 18), որին շահեկանորեն նըպաստում են հատկապես լայն շրջանակները: Դեկորատիվ-հարթ այդ պատկերատարածքում կերպարների ու նախշազարդերի հարուստ համակարգը (ներառյալ լայն զարդարուն շրջանակները) միավորվում են ֆունկցիոնալ ամբողջականությամբ: Հեռանկարի ու տարածության խնդիրները, եթե չասենք՝ անտեսվում, ապա ոճական այդ բարդ համակարգում աննկատ ձուլվում, միավորվում են գաղափարական իմաստի արտահայտման մեջ: Այստեղ, բնականաբար, առաջնահերթ է դիտողի դերը: Նա պետք է «զինված» լինի որոշակի գիտելիքներով, կարողանա «վերծանել» ոչ միայն հեռանկարի ու տարածության այդ «ենթատեքստային» բընույթը, այլև նիշ-պատկերների, նաև երբեմն այլաձևությունների (դեֆորմացիա), ուրույն համակարգը, մտովի լրացնելով պատմությունների ու դեպքերի մանրամասերը: Նովգորոդյան սրբապատկերների կապակցությամբ է. Սմիռնովան նկատել է, որ, «նման դեպքերում դիտողի մասնակցությունը ենթադրվում է բոլոր վարպետների կողմից՝ որպես գեղարվեստական կառուցվածքը բացահայտող պարտադիր, կարևոր, շատ բան որոշող բաղադրատարր: Նկարի կամ հորինվածքի ներքին բովանդակությունը պարզաբանվում է միայն նման **փոխադարձ շփման դեպքում**»[129]: Է. Սմիռնովայի միտքը շարունակում է Ա. Սալտիկովը. «Հայտնի է, որ միջնադարյան ընթերցողը (և դիտողը) շատ մեծ նշանակություն է տվել ետպատմական կողմին: Նա իրեն մասնակից էր համարում սրբացված այդ գործողություններին, որ «իրական» ձևով կատարվում էին նրա առջև: Նա ոչ միայն տեսնում էր, այլև **գիտեր այդ բոլորը** և դրա համար էլ կարծես այդ դեպքերի մասնակիցը լիներ»[130]:

Նման պարագայում դիտողի երևակայությունը կանոնավորող դեր է կատարում, լրացնում, իր «տեղը դնում» բացակայող մանրամասը, նույնիսկ «ստեղծում» ծավալա-տարածական միջավայրի պատրանք: Պատկերի կառուցման նման սկզբունքը, բնականաբար, նկարիչներին թելադրում է երբեմն դիմել խորհըրդանիշի հասնող համառոտաձևությունների, որոնց համեմատաբար մատչելի ու պարզ լեզուն որդեգրվում է առավելապես նվազ անհատականություն ունեցող նկարիչների կողմից: Վերջիններս ապավինում են մի կողմից քրիստոնեական խորհրդանիշների խրթին լեզվին, մյուս կողմից՝ ժողովրդական արվեստի, նրա դեկորատիվ-հարթապատկերային հարուստ ձևերին: Երկու դեպքում էլ նկարիչներն իրենց ազատ և ան-

---

[127] Հնարավոր է, որ հիշյալ ձեռագրերն ընդօրինակված լինեն ինչպես կոնկրետ մի խոշոր կենտրոնում (օրինակ՝ Խամշիի, Ղարամուրատի կամ Հավապտկի վանքերում), այնպես էլ միմյանց մոտ և միմյանց հետ սերտ կապեր ունեցող մի քանի փոքր արհեստանոցներում.

[128] Վ. Ն. Լազարևը, բյուզանդական արվեստի հիմունքների մասին խոսելիս, նշում է. «Դեռ Գրիգորիոս մեծն էր գրում. «Պատկերներն օգտագործվում են տաճարներում նրանց համար, ովքեր գրագետ չեն, և նայելով այդ պատկերներին, առնվազն կկարդան այն, ինչ ի վիճակի չէին ընթերցելու գրքերում» (В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, с. 18):

[129] Э. С. Смирнова, Живопись великого Новгорода (середина XIII, начало XIV веков), М., 1976, с. 141.

[130] А. А. Салтыков. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи («Древнерусское искусство», М., 1975, с. 405 — 406).



Նկ. 18

կաշկանդ են զգում դասական արվեստին հատուկ «կանոնավոր» հորինվածքներից, համաչափ ձևերից, պլաստիկ շարժումներից ու գունային նուրբ անցումներից: Նրանց համար գլխավորը թեմայի բովանդակությունն է, գաղափարական իմաստը: Հիշենք Ներսես Լամբրոնացու խոսքերը. «... Զոր օրինակ թե ախորժէ ոք գծագրութեամբ դեղոցն պատկեր նկարագրել, զպէսպէս երանգս դեղոցն ի կիր ածէ և ջանա ուղիղ իմաստիցն զնա՝ ի տիպ, ի հստակ կենդանեաց յօրինեալ, զի հաճելի և ցանկալի որպէս զկենդանի թուեսցի տեսողացն անկենդանին: Իսկ մարդ կենդանի՝ որ հոգւով մարմինն, ոչ այսոցիկ ճշգրտութեան երանգոց կարօտի՝ առ ի հրատարակել զիւրն կենդանութիւն, այլ բաւական է միայն հոգին ներգործող զշարժումն անդամոցն՝ զայս հռչակել... Արդ, ուր հոգին է կենդանարար, ձև և նիւթքն մարմնականք ամա առ ինչ պիտոյանան...»[131]:

Եվ իրոք, մեր քննած մանրանկարներում կերպարներն արտաքնապես ասես կաշկանդված լինեն, ծանր ու դանդաղաշարժ՝ միշտ միանման անկյունավոր շարժումներով: Անշտապ և ոչ սահուն գծանկարում բացակայում է ռիթմը, որն այնքան հատկանշական է Վասպուրականի մանրանկարներին: Մի կողմ ուղղված միանման դեմքերն ու առաջ պարզած ձեռքերը քարացածի տպավորություն են թողնում: Տիրապետողը ամբողջական լոկալ գունահատվածների հարաբերություններն են և գունա-գծային գրաֆիկ եղանակը, որն ինչ-որ չափով նպաստում է թերթի դեկորատիվ շահեկանությանը (№ 4820 ձեռագիր): Առանձին դեպքերում կերպարների ու առարկաների դասավորությունն ու հարաբերությունը կարգավորվում են ոչ միայն իմաստ-գաղափարական նպատակով, այլև՝ ելնելով թերթի զարդադեկորատիվ բնույթից:

Հարթապատկերային ամբողջականությամբ միավորված կերպարները, լրացուցիչ առարկաներն ու կառույցները, համաչափ ազատ տարածությունները, դրանց հետ օրգանապես կապված նախշազարդերն ու լայն, զարդարուն շրջանակները հիշեցնում են գորգարվեստի ազգային սովորույթները: Գուցե ներհայեցողաբար, ձևի բնական զգացողությամբ, այդ հատկանիշները գալիս են ժողովրդական արվեստի հնամենի պատկերացումներից, նրա դեկորատիվ-զարդային մտածողությունից: Տեղին է այս առթիվ ևս բերել Վ. Լազարևի խոսքը զարդանախշային մոտիվների մասին, որոնք «հատկապես գրավում էին հայ նկարիչներին, քանի որ նրանց հետաքրքրությունների կենտրոնում ոչ թե մարդկային կերպարն էր, այլ՝ նախշազարդը, որի մարզում նրանք չգերազանցված վարպետներ էին»[132]: Մի այլ առիթով նա գրում է. «Աշխատելով ոչ թե բնօրինակներից, այլ հիշողությամբ, կամ հաճախ արտանկարվածներից արտանկարելով, մեր վարպետները, թվում է, սահմանափակում են իրենց հնարավորությունները՝ անմիջական ու թարմ ձևերով արձագանքելու իրական տեսածներին»[133]:

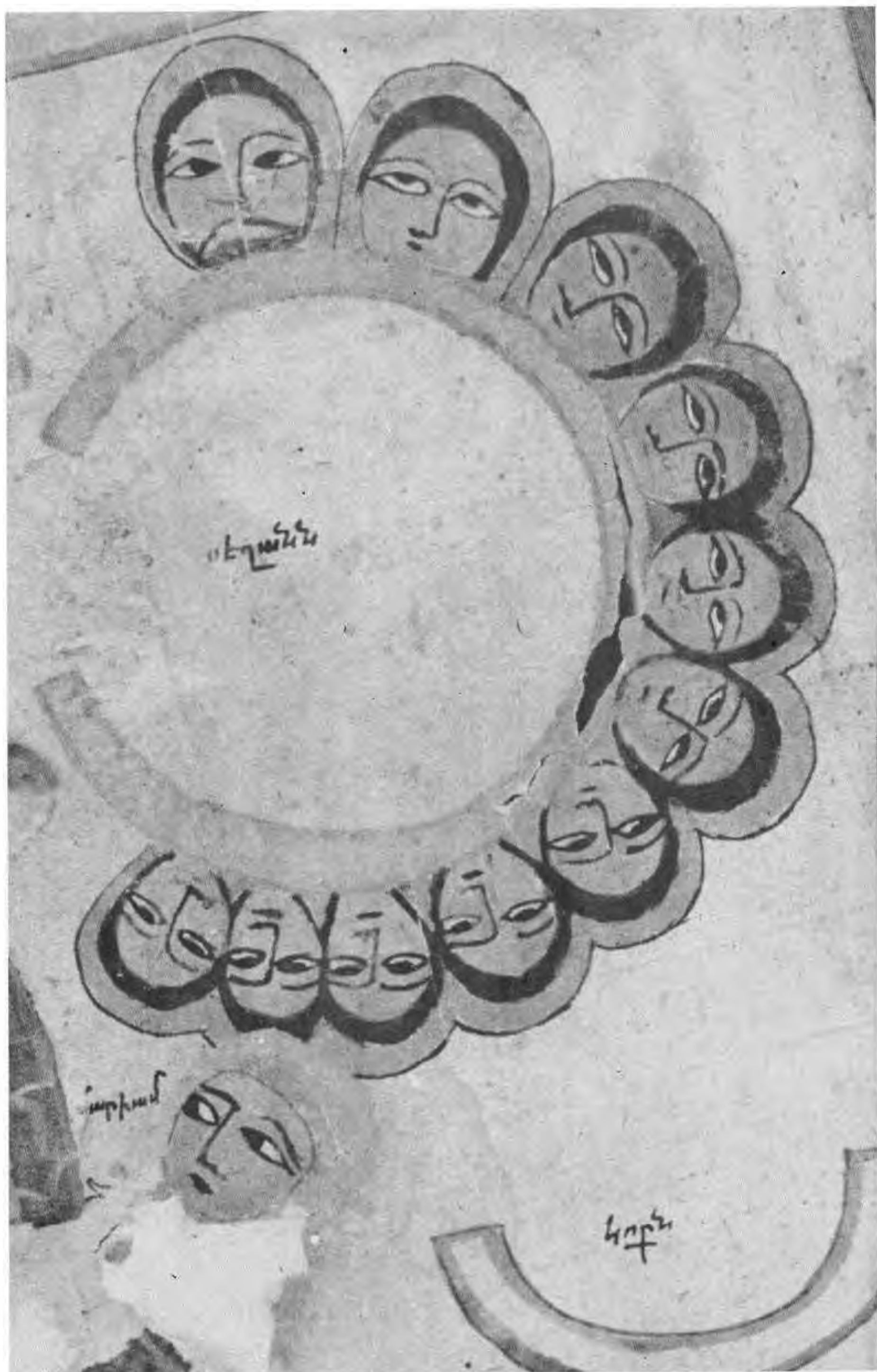
Իհարկե, այդ ամենից չի հետևում, թե նկարների

---

131 Տեառն Ներսեսի Լամբրոնացւոյ Ատենաբանութիւն «Գրիգորի կաթողիկոսի Տղայ կոչեցելոյ նամականի», Վենետիկ, 1865, էջ 189—190:

132 В. Н. Лазарев. История византийской живописи, с. 98.

133 В. Н. Лазарев. О методе работы в рублевской мастерской («Доклады и сообщения филфака МГУ», М., 1964, с. 60).



Նկ. 19



Նկ. 20

թեմատիկ, պատմողական բովանդակությունը տրոհվում, կուլ է գնում թերթի ընդհանուր զարդադեկորատիվ կառուցվածքին: Որքան էլ որ կերպարների հոգեբանական վիճակի արտահայտությունը դուրս է նկարչի հետաքրքրությունից (նաև հնարավորություններից), այնուամենայնիվ, նշված բարդ հարակցությունների մեջ, թեկուզ և միօրինակ, բայց լարված դեմքերը պատկերին հաղորդում են որոշակի տրամադրություն (նկ. 19): Ավելին, փոքր համաչափություններով ներկայացված կերպարների ու լրացուցիչ առարկաների դեկորատիվ այդպիսի մանրատվածությունը հարթապատկերային ձևերի ու հանգիստ, լուսավոր գույների համակցությամբ առաջ են բերում նույնիսկ մտերմիկ, հոգեմոտ երանգ: Երբեմն էլ պարզունակ այդ հնարամիջոցներով նկարիչները կարողանում են սրել միտքը, հասնել տպավորիչ ուժի կամ քնարական զգացողության, անկեղծ հավատի ու պաշտամունքի (նկ. 20):

Հիշենք № 316 ձեռագրի «Ավետումը». այստեղ ամեն ինչ բանաստեղծական է ու ներշնչված, կերպարները շարժվում են ասես եթերային թեթևությամբ ու մեղմորեն, առաջ բերելով հեքիաթային մի պատրանք: Ցնծության ու հանդիսավորության զգացումն է պաշարում դիտողին № 4820 ձեռագրի «Ծննդյան» պատկերում, որտեղ շեշտված է խորհրդավոր սպասումների պահը: Կարելի է առանձնացնել նաև «Տյառնընդառաջը», «Մուտքը Երուսաղեմ» և մի քանի այլ թեմաներ: Մի տեղ մեղմաշունչ, հոգեթով մթնոլորտ կա, մյուսում՝ դրամատիկ շեշտադրումներ կամ սուր հակադրություն: Այդպիսին է հատկապես № 316 ձեռագրի «Խորհրդավոր ընթրիքը»: Շրջանաձև սեղանի շուրջ դասավորված ոսկեհուռ լուսապսակներից Հիսուսին են նայում տասներկու գլուխներ: Լարված հայացքներով այդ անմարմին գլուխները դիտողի մոտ ոչ միայն մարմինների պակաս զգալ չեն տալիս, այլ նաև ուժեղացնում են տպավորությունը՝ նկարին հաղորդելով ներքին շարժում և հուզական հնչեղություն: Կատարվելիք դավաճանության լուրը ներգործել է նրանց վրա, զգացվում է սարսափ, տարակուսանք, ու այդ բոլորի հետ մեկտեղ ուսուցչին ուղղված ընդհանուր հարց՝ «Ո՞ հցէ, Տէր»:

Գլխավոր ուշադրությունը կենտրոնացված է դեմքերի վրա, որոնց լարված հայացքները, Վ. Լազարևի խոսքերով ասած, առավելագույն չափով մարմնավորում են արևելյան քրիստոնեության հայեցական ոգին[134]: Անտեսելով պատկերագրական ընդհանուր ձևերը, որտեղ Հուդան առաքյալների մեջ է լինում, հեղինակն այստեղ մատնիչին մեկուսացրել է ընդհանուր խմբից: Այդ դեպքում շեշտվում է թեմայի հիմնական առանցքը: Դավաճանը մեկուսի է, որի դիմաց ամբողջանում է ուսուցչի և աշակերտների միասնությունը[135]:

Ուշագրավ է նաև «Բեթղեհեմի մանկանց կոտորման» տեսարանը: Կերպարներն ասես իմաստանշանների վերածված լինեն: Հերովդեսն ու զինվորները արյունոտ գործ են անում՝ կոտորում անմեղ մանուկներին, իսկ մայրերը, միայն ուրվագծված, կարծես կնոջ կերպարանք առած վիշտ լինեն, վշտի խորհրդանշան:

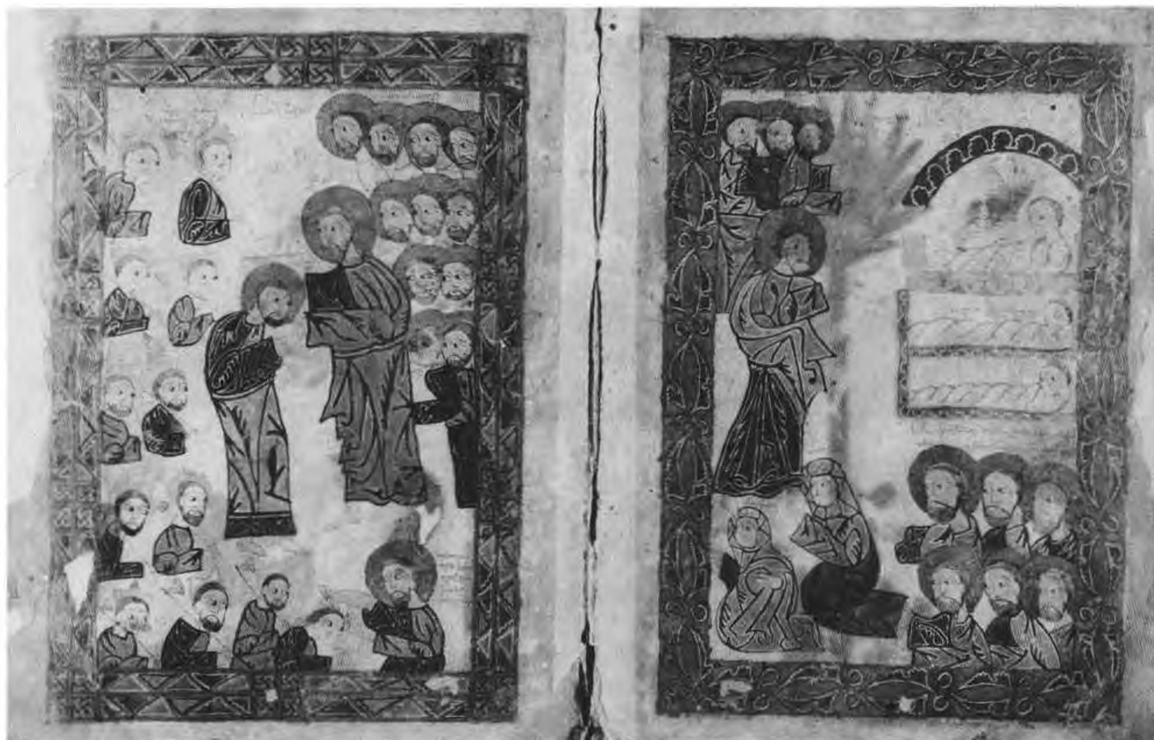
Մեզ հետաքրքրող մանրանկարների գրավչությունը մեծապես պայմանավորվում է իրար լրացնող հանգիստ տոների ակնահաճո գունաշարով, որը մանրանկարների ոճական համակարգի հիմքերից մեկն է: Այստեղ, հատկապես № 316, 6303 և 4023 ձեռագրերում, հագեցված, նույնիսկ փոքր-ինչ խուլ տոներ են: Դրանք դրված են առանց նյարդային հակադրությունների ուժի: Սպիտակի առատությունը՝ խառնուրդներում և դրա մաքուր ու նուրբ ընթացքը՝ եզրագծերին կից, թուլացնում են առանձին վերցրած գույնի սրությունը և երբեմն մեղմում լարվածությունը: Կերպարներն ասես պարուրվում են արծաթավարդագույն թափանցիկ քողով, որի տակից վայելչորեն շողում են զմրուխտ կանաչը, երկնագույնն ու ոսկեզօծ նարնջամանուշակագույնը: Դրանք ունեն հոգի լուսավորող ազնիվ մի փայլ, որը մեղմում, կարծես հաշտեցնում է մարդու և աշխարհի միջև եղած հակադրությունը, լավատեսական երանգներ մտցնում:

Սկզբում ասացինք, որ հիշյալ ձեռագրերում դրսևորվում է երեք կամ չորս նկարչի ձեռք, հետևաբար՝

---

[134] В. Н. Лазарев, История византийской живописи, с. 219.

[135] Մեր մանրանկարն իր պայմանական-խորհրդանշական միջոցներով որևէ առնչություն չունի վաղ վերածննդի շրջանի վարպետների գաղափարական նոր խնդիրներով հագեցված աշխատանքների հետ: Բայց մատնիչին մեկուսացնելու փորձը ինչ-որ չափով հիշեցնում է Ֆլորենցիայի XIV — XV դդ. վարպետների (Տադդեո Գադդի, Անդրեա Կաստանյո, Կոզիմո Ռոսելլի, Դոմենիկո Գիրլանդայո) մոտեցումը: Վերջիններս, ցանկանալով շեշտել մարդու հոգեկան ապրումները, դրանց բախումները և, միաժամանակ, կերպարների հոգեբանական լուծման համար չունենալով արտահայտման բավարար միջոցներ, դիմում էին արհեստական տեղաշարժերի, տվյալ դեպքում մատնիչին անջատելով ընդհանուր խմբից (այս մասին տես մեր «Ավետարանական պատկերագրության առանձնահատկությունները Վասպուրականում» հոդվածը, «Էջմիածին», 1971, Դ, էջ 56):



Նկ. 21

և՝ կատարման-ոճական (թեև մասնակի) համապատասխան զանազանություններ: Երփնագրային տպավորությունը նկատելի է № 6303 ձեռագրերում, նրա համեմատաբար մեղմ ու փափուկ գունաշարի մեջ: Ընդհանուր կարմրաշագանակագույնի, փիրուզականաչ և վարդագույն տոների հետ որոշակի հնչողություն են ստանում կապույտի հատվածները՝ բոլորն էլ ներառված սպիտակ ու ոսկեփայլ շրջագծերի մեջ: Հագուստի ծալքերին փոխարինող աշխույժ ու նուրբ գծախաղերը՝ լայնեզր շրջանակների նախշազարդերի հետ, ստեղծում են գույնի և գծի ներդաշն հնչողություն: Դեմքերի մեկնաբանությունը կատարվում է ջրաներկային թեթև տոնով կամ տեմպերային տեխնիկան հիշեցնող եղանակներով:

№ 316 ձեռագրում կարծես փոքր-ինչ կորչում է նախորդ մատյանի մանրանկարների փափկությունը: Մուգ շագանակագույնով ու սպիտակով տարված գծերը որոշակի, երբեմն նույնիսկ չոր ձևով շրջափակում են մարմինների գունային հատվածները, ուժեղացնելով դրանց դեկորատիվ բնույթը: Դեկորատիվ շահեկանությանը նպաստում են նաև հագուստների պայմանական գունավորման պեսպեսիությունները և դրանց զարդագծերի հանգիստ խաղը:

Ճիշտ է, մարդկային կերպարները և ճարտարապետական-զարդանախշային դեկորները մեկնաբանման միասնության և գունային հատվածների համահավասարության շնորհիվ միավորվում են մեկ ամբողջության մեջ, բայց կորչում է ընդհանուր անսամբլի վեհաշուքության տպավորությունը: Երբեմն նույնիսկ դրամատիկ պահերը չափավորության և կամերայնության բնույթ են ստանում, առավել ևս՝ համակված ոսկեզօծ գույների աչք շոյող փայլով (Նկ. 21):

Ոճա-տեխնիկական առանձնահատկությունների մասին խոսելիս պետք է անմիջական զուգորդություններ անցկացնել «Իշխան Վախթանգի» և «Խորանաշատի» ավետարանների մանրանկարների հետ: Դրանք արտահայտվում են ինչպես գեղանկարչական որոշակի հնարանքների գործածությամբ, այնպես էլ մանրանկարչի գեղագիտական նույնատիպ պատկերացումների ու իդեալի առկայությամբ, որոնք կրում



Տախ. XXIII

են ժամանակի և զուտ տեղական սովորույթների կնիքը: Բոլոր դեպքերում հանգիստ ու խորասույզ, բայց ասկետորեն ներշնչված կերպարները («Համբարձման» տեսարանը «Վախթանգ Խաչենցու» ավետարանում, ավետարանիչները «Խորանաշատի» ավետարանում, № 316, 4023, 6303 ձեռագրերի ավետարանիչներն ու թեմատիկ պատկերները) մեկնաբանված են հարթապատկերայնության սկզբունքով: Դրանց շարժումների պայմանական բնույթը, ընդհանրացնող եզրագծերը և ընդհանրապես ճկուն գիծը հյութեղ գունաշերտերի համակցությամբ դեկորատիվ թավշյա գորգի տպավորություն են թողնում: Դեմքերի գծագրումներն ավելի «մերկ» են, որ նպաստում է մաքուր արևելյան կերպարների ստեղծմանը: Հայտնի է, որ մարմինների ընդհանրացված ձևերը դեմքերի շեշտված ու հակիրճ գծագրումների հետ, ծայրահեղորեն ուժեղացնում են արտահայտչականությունը: Ավելին, ամփոփ ուրվագծերն ու հեշտ ընկալվող այդ ձևերը, հյութեղ գույների ու ընդհանրացված գծագրումների հետ, թղթի մաքուր հարթության վրա ամբողջական ծավալային պատրանք են ստեղծում:

№ 6303, 316 և 4023 ձեռագրերի համեմատությամբ № 4820-ի գույները մաքուր են ու ավելի պայծառ: Կարճառոտ և գծային շեշտվածությամբ կատարված ձևերին հատկանշական է պարզությունն ու անմիջականությունը, որը նաև սրում է բովանդակությունը, դիտողին անմիջապես ներշնչում գաղափարական իմաստը: Այստեղ ընդհանուր ուրվագծերը զուրկ չեն լարվածությունից, ինչպես № 316, 6303 և 4023 ձեռագրերում, և իրենց են ենթարկում հագուստի ծալքաձևերն ու մյուս մանրամասերը:

№ 6319 ձեռագրում հատկանշականն առավելագույն հակիրճությունն է: Ժողովրդի պարզ ու հասարակ, բայց իմաստուն աշխարհայեցողության վրա խարսխված այդ արվեստում լայնորեն օգտագործվում է պայմանականության ու խորհրդանիշի լեզուն:

Տպավորիչ է հատկապես «Փախուստ Եգիպտոս» նկարը: Մաքուր խորքի վրա Հովսեփն է և մանկանը գրկած Մարիամը. նրանք փախչում են թագավորի մանկասպան հրամանից: Նկարում չկա միջավայրն արտահայտող որևէ մանրամաս, և այդ լռությունը դիտողի մեջ առաջ է բերում հուզական ու հոգեմոտ ապրումներ: Որքան էլ նկարիչը «արտիստիկ» չէ կատարման մեջ՝ մատնում է անկարող ձեռքը, այդուհանդերձ այդ պատկերը հառնում է կենդանի տպավորությամբ և տարաբախտ ընտանիքի նկատմամբ ջերմ զգացումով: Հատկապես ազդու են դեմքերը (Տխ. XXIII). հասարակ, երբեմն կոպիտ թվացող այդ դիմագծերում հարազատ բան կա, արտահայտիչ ու շատ ազգային, որ հիշեցնում է սարյանական կերպարների մոգական առինքնող ուժը: Դա գրավում և այլևս բաց չի թողնում դիտողի ուշադրությունը, և այդ տպավորության տակ նույնիսկ մարմինների ծանր ու կոպտացված ձևերը դառնում են փխրուն, թեթև ու դուրեկան (նկ. 19, 20):

Ազգային արվեստում, նրա առանձին դպրոցների միջև միշտ էլ եղել է ընդհանրություն, ազգային ամբողջական նկարագիր: Սակայն պատմության տարբեր դարաշրջաններում որոշ դպրոցներ, գտնվելով օտարի քաղաքական տիրապետության տակ, կամա թե ակամա կրել են դրա մշակույթի անգամ և շատ թույլ, կամ թեկուզ նկատելի ազդեցությունը: Այդպես եղավ, օրինակ, Վասպուրականի հետ: Սելջուկ-մոնղոլների երկարատև տիրապետությունը, մշակութային ընդհանուր միջավայրը, անմիջական շփումներն Արևելքի ժողովուրդների հետ որոշ ձևափոխումներ կատարեցին Վասպուրականի արվեստում: Հ. Բուխթալը նշել է, որ «Մոնղոլական նվաճումներից հետո ինչպես ասորական, այնպես էլ Հայաստանի հարավային շրջաններում ստեղծված ձեռագրերը ենթարկվում են արևելականացման»[136]:

Նման ազդեցություններից ու աղերսներից ապահովագրված չէ և ոչ մի դպրոց, և ոչ մի արվեստ: Բայց հայկական մանրանկարչության բոլոր դպրոցների մեջ, թվում է, իր ազգային նկարագիրն առավել մաքուր պահպանել են Հայաստանի հյուսիսային շրջանները՝ Սյունիքը, Սևանի ավազանը, Արցախ-Ուտիքը:

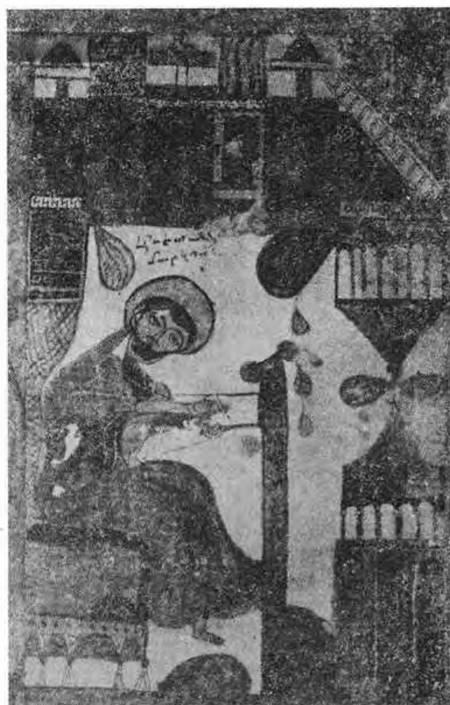
---

[136] N. Buchtal, The Painting of the Syrian Jacobits in the Relation to Byzantine and Islamic art ,'Syria', 1939, pl. XX].

МИНИАТЮРА АРЦАХА—УТИКА (XIII—XIV вв.)

В последние годы наши изыскания, проводимые на основе богатых фондов Матенадарана им. Маштоца, позволили выделить и локализовать группу рукописей, миниатюры которых представляют собой яркое и весьма своеобразное явление в армянской средневековой живописи. Эта группа рукописей связывается своим происхождением с провинциями Арцах и Утик исторической Армении, граничивших с севера и северо-востока с Грузией и с исконным Алуанком, а с юга —с Сюникским княжеством и северными областями озера Севан. На различных этапах истории границы этих провинций нередко смещались, однако довольно долгое время Арцах и Утик представляли собою одно из крупнейших политических и экономических объединений страны.

История этого края насыщена сложной социальной и политической борьбой. Еще в 80-х годах V в., в период персидского владычества, области Арцах и Утик были объединены под властью местных князей из рода Араншахиков, происходивших, согласно преданию, от легендарного Хайка. Долгое время арцахские и утикские князья умело отражали натиски различных племен, нередко вторгавшихся в пределы их владений. Как и вся страна, Арцах и Утик очень пострадали от начавшихся в VII в. нашествий арабов. Однако длительное владычество последних не сломило воинственного духа народа, не раз поднимавшегося на борьбу против чужеземных захватчиков. Один из героев этой борьбы, Овсеп, сын Исайи, в 853 г., укрепившись в течение почти целого года в крепости Гтич, 28 раз вступал в неравный бой с большим арабским войском, во главе которого стоял военачальник Буга. В середине IX в. арабы были вынуждены признать независимость и другого арцахского князя — Сахла Смбатяна. В конце века власть переходит к сыну Сахла —Амаму Благочестивому, с именем которого связаны идеи восстановления царства Армянского Алуанка. В X в. большая часть Арцаха и Утика входила в сферу влияния Багратидов. Восстановление



1. Евангелист Марк, Иерусалим, рук. № 1794 (1326 г.), л. 106.

1. The evangelist Mark, Jerusalem, Ms. 1794, 1326, fol. 106.

общенационального государства открыло пути для нового подъема политической и культурной жизни страны. В Арцахе-Утике, особенно во время правления Саака Севады, большого развития достигла литература.

Начиная с XII в. в социальной и культурной жизни этих областей наблюдается большой подъем. Этому способствовали, с одной стороны, общее стремление к национальной консолидации, поощряемое князьями Захаридами, занимавшими высшие посты в государственном аппарате Грузии и сумевшими освободить ряд северных и северо-восточных районов Армении от сельджуков, а с другой стороны, —тонкая дипломатическая политика смелых и деловитых князей Арцаха. Фактически, Арцах и Утик, воспользовавшись, наряду с Сюником и рядом других северных районов Армении, политическим покровительством Захаридов, включились в общее историко-культурное развитие обширного региона.

Уже в XIII в. стали заметны определенные сдвиги, которые происходили в культурном развитии страны. На это время падает деятельность известного властителя Хачена —князя Асана Джалала (1214 —1261), много сделавшего для упрочения политической и экономической жизни своего края, а также его культурного развития. В историографии эту культуру принято считать одним из значительнейших явлений в истории северо-восточной Армении, как домонгольской эпохи, так и времени монгольского владычества. Именно в этот период жили и творили такие крупные средневековые армянские ученые, как Ованес Имастасер, Киракос Гандзакеци, Мхитар Гош (выдающийся представитель не только армянской, но и мировой юридической мысли), вардапет Ванакан, Вардан Аревелци, историк Григор и другие, деятельность которых связана с Арцахом-Утиком. Это созвездие ученых и созданные ими очаги просвещения составляют славу армянской письменности. XII—XIII вв. характеризуются в Арцахе-Утике и большим оживлением строительной деятельности. К старым церквам пристраивались притворы, возводились новые церкви, часовни (на сегодня их сохранилось свыше 200). Среди архитектурных памятников Арцаха-Утика особенно выделяются такие шедевры строительного искусства, как Дадиванк, Гандзасар, Гошаванк, Хоранашат, Агарцин, Макараванк и другие. Известный этнограф и археолог XIX в. Г. Абих, побывав в Армении и увидев Дадиванк, был поражен удивительной гармонией природной красоты и совершенства творения человеческих рук. Ш. Диль, говоря об армянской архитектуре, особо отмечал Гандзасар как явление, имеющее мировое значение. А. Якобсон назвал его «жем-

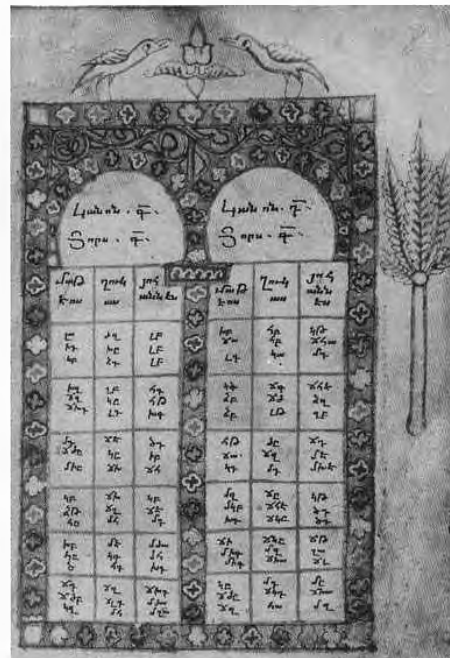


2. Переплет, Мат. рук. № 4823.

2 Binding, Matenadaran Ms. 4823.

3. Хоран, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 8а

3. Khoran, Matenadaran Ms. 316, 13th — 14th cc., fol. 8.



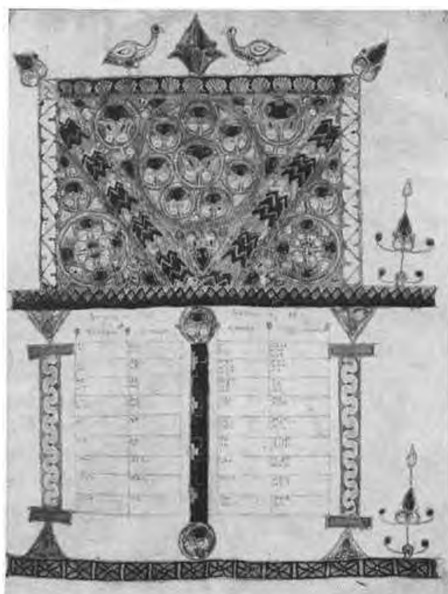
чужиной армянской архитектуры». Гандзасар с полным основанием можно считать энциклопедией армянской архитектуры XIII в. Он явился вторым после церкви св. Креста в Ахтамаре памятником, в котором исключительно большое значение получил скульптурный рельеф.

Поскольку речь зашла о скульптурном рельефе, следует упомянуть монастырь св. Знамения в Вараге. В рельефах, украшающих его строения, совершенно неожиданно нашли место образы и мотивы, восходящие еще к древним воззрениям. Многообразные по содержанию и форме эти рельефы, в которых отразились как христианские, так и языческие мифологические представления, находят много аналогий с изображениями, имеющимися на страницах рукописей, созданных в том же регионе. К этому кругу памятников можно отнести и декор Макараванка (мы имеем в виду, в частности, рельефы алтарной стены). Вообще скульптурный рельеф получил в Арцахе-Утике большое развитие, свидетельством чего являются многочисленные хачкары, сплошь покрытые тончайшей, часто почти ажурной резьбой.

Сохранилось немало сведений о том, что на территории Арцаха-Утика уже в древние времена высокого развития достигли и ремесла. Арабские путешественники X в. с восторгом отзывались о производившихся в Арцахе коврах, карпетах и покрывалах. Интересно, что ковроткачеством и вышивкой занимались и представительницы княжеских родов. Так, известно имя прекрасной мастерицы Арзу-хатун, жены арцахского князя Вахтанга Хаченци, сведения о которой сохранились у историка XIII в. Киракоса Гандзакеци. Он пишет, что княгиня Арзу-хатун «очень помогла (церкви): сделала вместе с дочерьми своими из очень мягкой, покрашенной в различные цвета козьей шерсти прекрасный, как на диво, занавес-покров для святого алтарного возвышения, украшенный точно отражающими страсти Спасителя и иных святых накладными узорами и вышитыми изображениями, которые всех приводили в восхищение». Из другого источника известно имя еще одной именитой мастерицы —Хоришах, жены другого арцахского князя. Согласно сохранившимся сведениям, Хоришах после смерти своего мужа совершает паломничество в Иерусалим, взяв с собою выполненное собственными руками рукоделие, которое вызвало всеобщее восхищение.

В этот период расцвета культурной жизни развивается и искусство фресковой живописи. Наряду с памятниками северной Армении (Ахтала, Кобайр, Ахпат, Ани) богатством настенной живописи выделяются и церкви Арцаха-Утика.

Большой интерес представляют росписи



4. Хоран, Мат. рук. № 4823 (1224 г.), л. 8а.
4. Khoran, Matenadaran Ms. 4823, 1224, fol. 8.

главной церкви Дадиванка, маленькой церкви в Арачадзоре, церкви Аракелоц в Дадиванкском районе (хотя состояние этих фресок на сегодня очень плачевное), Киранц.

Сравнительно устойчивое политическое и экономическое положение способствовало оживлению культурной жизни, в частности, деятельности очагов письменности и развитию искусства книжной живописи. Согласно данным памятных записей, в Арцахе-Утике действовало приблизительно три-четыре десятка скрипториев, в которых создавались многочисленные рукописи. К числу крупнейших центров письменности относятся скриптории в Гандзаке, Гандзасаре, Хоранашате, в монастырях Таргманчац, Гошаванк, Трех Отроков,Богородицы в Царе и др. Значительная часть этих рукописей иллюстрирована. В выяснении сложных вопросов формирования миниатюрной живописи Арцаха-Утика, ее эстетических особенностей и художественных достоинств мы предпринимаем пока первые шаги.

Избегая каких бы то ни было категорических выводов, на примере двух групп иллюстрированных рукописей попытаемся дать общее представление об этом центре письменной культуры.

В первую группу мы объединили рукописи Матенадарана № 378 (1212 г.), № 4823 (1224 г.), № 155 (XIII в.), № 5669 (1279 г.) и 379 (XIII в.). К ним примыкают и некоторые рукописи, хранящиеся в других собраниях, известные нам по публикациям: рукопись № 1 библиотеки университета в Галле (1224 г.), Евангелия № 1288 (1273 г.) и № 1794 (1324 г.) библиотеки армянского патриарха в Иерусалиме, а также часть иллюстраций Евангелия 1237 г., хранящегося в Чикагском университете.

Большим своеобразием отличаются орнаментальные украшения их хоранов и заглавных листов, отмеченные прочностью монументальной структуры с четко прорисованными элементами декоративных узоров (их нельзя сравнить с тонкой ювелирной работой мастеров Киликии и даже Сюника). Типы узоров, особенно в рукописях № 378 и № 4823, имеют ярко выраженный местный, национальный характер и не связаны с византийской традицией. Имея в виду именно подобные памятники, В. Лазарев писал: «Наиболее стойкое сопротивление Византии оказывает Армения (особенно в своих восточных частях). Большинство армянских рукописей XII — XIII вв., исполненных в Великой Армении, выдают, как в орнаменте, так и в фигурных композициях, вполне самобытный характер». Добавим также, что если проводить параллели, то интересующие нас рукописи больше всего связываются с памятниками, создан-



5. Маргинал, Мат. рук. № 155 (XIII в.), л. 129а.

5. Marginal, Matenadaran Ms. 155, 13th c., fol. 129.

6. Заглавный лист евангелия от Иоанна, Мат. рук. № 6303 (XIII — XIV вв.) л. 270а.

6. Title-page of the Gospel of St. John, Matenadaran Ms. 6303, 13th—14th cc., fol. 270.



ными в Сюнике и в Ани-Шираке (мы имеем в виду, в частности, Ахпатское Евангелие 1211 г. — №6288 и Евангелие из Оромоса 1236 г. — №1519).

Мастера Арцаха-Утика предпочитают более понятные и ясные формы, опуская дополнительные и замысловатые мотивы. Тот же принцип наблюдается и в решении цветового колорита. Используются в основном четыре или пять цветов —красный, зеленый, синий, фиолетовый и желтый, неосложненные тональной нюансировкой. Сдержанность и лаконичность форм и колорита, плотность красочного слоя, со вкусом подобранного цвета, наряду со своеобразием приемов моделировки, придают миниатюрам интересующих нас рукописей особое обаяние. Как образно заметила Л. А. Дурново, эти миниатюры «пленяют игрой ярких и гармонично подобранных красок, сияющих точно ожерелье из драгоценных камней».

Большой интерес представляют встречающиеся иногда сюжетные миниатюры и портреты евангелистов. Так, в рукописи № 378 на листе 5б изображена Богоматерь с младенцем, архангел Гавриил и два евангелиста, а на листе 259а, в люнете заставки заглавного листа, представлено «Вознесение». Несмотря на маленькие размеры изображений, они не лишены определенной монументальности, присущей иконным образам. Помимо обобщенности четких контуров этому способствует и почти полное отсутствие обстановки (пейзаж, бытовые реалии, вносящие определенную настроенность). Особое значение в ликах придается широко раскрытым глазам с их как бы гипнотизирующим взглядом.

В рукописи №4823 обращают на себя внимание портреты четырех евангелистов. Лики персонажей отличаются мужественностью и глубиной внутренней духовной выразительности. При такой акцентировке ликов тела трактованы более условно. Складки одеяний превращены в своеобразные орнаментальные узоры. Цветовая гамма —мягкая, неяркая, слегка приглушенная. Излюбленные тона —небесно-голубой, горчичный, изумрудная зелень с редким применением золотой карнации.

В миниатюрах этих рукописей отсутствует второй план. На чистом фоне пергамента (в рукописи № 378) или же на условном золотом фоне (в рукописи № 4823) еще явственней выделяются образы персонажей, подчеркивается их значимость, внутренняя напряженность, что способствует созданию мистичности, отрешенности, ирреальности. Особенно выразительны глаза. Они являются источником той духовной силы, которая притягивает и мысленно переносит зрителя к ранним временам армянской живописи, вызывая в памяти миниатюры Еванге-



7. Хоран, Мат. рук. № 4823 (1224 г.), л. 10а.

7. Khoran, Matenadaran Ms. 4823, 1224, fol. 10.

лия Цухрут», № 6202 (1038 г.) а также фрески Лмбатаванка (VII в.).

В рукописи № 155 сохранился портрет заказчика Вахтанга. Юный князь сидит в кресле с высокой спинкой, украшенной орнаментальными узорами. На коленях он держит раскрытое Евангелие. Князь одет в длинное фиолетовое одеяние, на голове —остроконечная шапка со свисающими лентами. Безбородое юное лицо его с большими глазами красиво. Помимо ценности этого портрета как важного этнографического памятника, привлекает нас в нем желание художника передать сходство с портретируемым при сохранении стилистических особенностей трактовки, характерных для памятников этой школы миниатюры.

Во вторую группу мы объединяем пять рукописей Матенадарана —№ № 316, 4820, 6303, 6319, 4023. В отличие от рукописей первой группы, они содержат обширный праздничный цикл, имеются также миниатюры, иллюстрирующие и другие важные эпизоды евангельских событий.

Своеобразный подбор тематического цикла, а также иконография не имеют сходства с принятыми циклами другой какой-либо школы армянской миниатюры (это касается также васпураканской школы). Некоторые параллели можно провести с миниатюрами рукописей, созданных в скрипториях Сюника. Так, например, в миниатюрной живописи Арцаха-Утика встречается образ Богоматери-млекопитательницы, известный и в памятниках Сюника и изображавшийся обычно на титульных листах Евангелий. В миниатюрах обеих школ книжной живописи в сценах «Благовещение» и «Воскресение» видим сходные образы трубящих ангелов (см. рукопись 1237 г., хранящуюся сейчас в Чикагском университете, рукописи Матенадарана № 6305 и № 2930 и ряд других рукописей, происходящих из Сюника).

В отличие от циклов, принятых в других школах армянской миниатюры (в частности в васпураканской), в Арцахе-Утике особое внимание уделяется событиям юности Христа, часто изображаются сцены «Избиение младенцев», «Бегство в Египет», «Проповедь юного Христа в храме», «Умные и неразумные девы», иллюстрируются иногда и отдельные притчи.

Большой интерес представляют иконографические особенности некоторых тем. Так, например, в рукописи № 316, в сцене «Благовещения», архангел, являющийся Марии, провозглашает благую весть, играя на свирели, —вариант, неизвестный нам по другим памятникам армянской миниатюры XIII — XIV вв. Изображение ангела, играющего на свирели, видим в рукописях Арцаха также в сцене «Воскресения» (Матенадаран, рукописи № 316 и № 6319). Тот же мо-



8. Взятие под стражу, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 11а.

8. Betrayal, Matenadaran Ms. 316, 13th—14th cc., fol. 11.

9. Маргинал, Мат. рук. № 4823 (1224 г.), л. 62а.

9. Marginal, Matenadaran Ms. 4823, 1224, fol. 62.



тив видим в рукописях Татева и Елегиса — районы, сопредельные с Арцахом.

В сцене «Рождества» под яслями, в которых лежит младенец Христос, изображена голова прародительницы Евы (рукописи Матенадарана № 316 и № 4820). Здесь акцентирована идея искупления первородного греха. Это одна из тем, являющихся связующими между Старым и Новым Заветами.

В сцене «Сретение» из рукописи № 4820, младенец Христос сам направляется к старцу Симеону (редко встречающийся вариант).

Своеобразно решена тема «Бегство в Египет» (№ 6319) —Мария с младенцем Христом на руках пешком идет по дороге (мало встречающаяся редакция данной темы).

К числу сравнительно редко встречающихся тем принадлежит «Проповедь юного Христа в храме», которая дана здесь в сочетании с темой о сыновьях вдовы Заведеевой. Архаичностью отличается и сцена «Воскрешение Лазаря» (со сценами постепенно воскресающего Лазаря и изображениями его души). В сцене «Грехопадение» Адам и Ева представлены одетыми (в божественное сияние), что также встречается крайне редко.

В рукописи № 6303, в сцене «Омовение ног», в свободной верхней части композиции изображен украшенный узорами круг, над которым надпись —«стол». Последний символизирует здесь уже идею «Тайной вечери». В этой миниатюре как бы объединены две следующие друг за другом темы, что очень характерно для армянской миниатюры.

Другим характерным примером объединения последующих друг за другом тем является изображение событий, связанных с воскресениемХристовым: «Распятие», «Погребение Христа», «Воскресение», «Явление Христа женам», «Сошествие во ад». Для большей наглядности миниатюристы нередко сопровождают подобные изображения пояснительными надписями.

Изображения евангелистов и заглавные листы выдержаны в принятой иконографии, связываясь, в основном, с нормами, характерными для миниатюрной живописи указанного района. Их выразительность обусловлена особенностями стиля и своеобразием цветового решения.

Самобытностью отмечены и стилистические особенности миниатюр Арцаха-Утика. Их композиции отличаются несколько «закрытым» характером. Им свойственна предельная обобщенность и лаконизм. Система плоскостно-условной, орнаментально-декоративной трактовки фигур функционально соединена с широкими рамками вокруг миниатюр, покрытых узорами из растительных плетений. Стремление к ясности в трактовке форм приводит к тому, что исключается все второстепенное. Основным сред-



10. Евангелист Марк, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 83б.

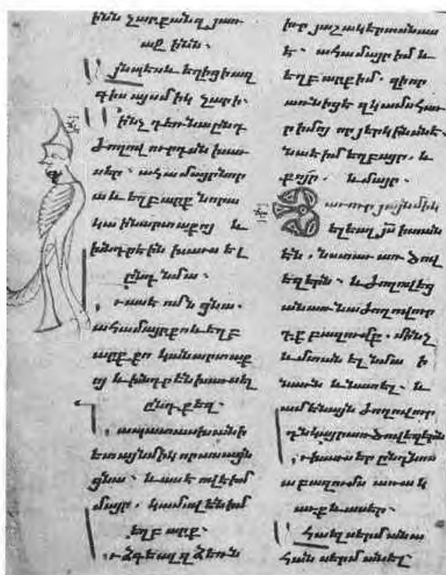
10. The evangelist Mark, Matenadaran Ms. 316, 13th—14th cc., fol. 83v.

ством выражения является линия. В сопоставлении с васпураканскими памятниками рисунок арцахских миниатюр отличается большей пластичностью. Здесь линия сопровождается цветовым оттенением, что придает ей особую сочность. При этом все подчинено игре линий, их ритмике, приводящей к некоторой условности и, частично, стилизации. Складки одеяний превращаются в своеобразные орнаментальные узоры. Колорит строится, в основном, из насыщенных и в то же время приглушенных тонов. Эта приглушенность создается благодаря примеси к основным тонам белого цвета, а чисто белым проведенные контуры, оттеняющие вторичный контур темного тона, еще более способствуют ослаблению контрастов. Обилие оттенков сиреневого тона привносит определенный романтический акцент. Более того, весь прозрачный серебристо-сиреневый колорит в сочетании с бархатистыми тонами изумрудно-зеленого и синего цветов сообщает миниатюрам поэтическое настроение.

Стиль миниатюр Арцаха-Утика связан отчасти с традициями местного народного искусства. Это сказалось в приемах декоративно-плоскостной трактовки форм. Главным является доходчивое и понятное представление темы, ее основного содержания и символического осмысления. Довольно лаконичными средствами художники Арцаха-Утика умеют заострить внимание на самом главном, выявить идею, достичь большой силы выразительности. Некоторые образы миниатюр Арцаха-Утика напоминают персонажи художников Сюника — Матеоса, Момика и даже Тороса Таронаци. Они отличаются теми же широкими овалами лиц с несколько выдающимися лбами, сходной прорисовкой больших миндалевидных глаз.

Считаем важным отметить, что, в отличие от других школ армянской миниатюры, книжная живопись Арцаха-Утика развивалась в тесной связи с другими видами процветавшего здесь искусства. Многочисленные параллели можно провести между созданными в данном регионе миниатюрами и настенными рельефами, а также с росписями церквей и монастырей. Это касается как фигурных изображений, так и элементов декоративных узоров. В данном аспекте большой сравнительный материал дают рельефные украшения Гандзасарского монастыря. Высеченные на его стенах изображения Адама и Евы («Грехопадение»), Богоматери с младенцем и «Распятия» стилем исполнения и некоторой «камерностью» трактовки сближаются с миниатюрами наших рукописей.

Особенно много параллелей можно провести из области декоративного оформления памятников книжной живописи, с одной стороны,



11. Страница текста с маргиналом, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 39 б.

11. Page with text and marginal, Matenadaran Ms. 316, 13th—14th cc., fol. 39v.

12. Переплет рукописи Мат. № 316.

12. Binding, Matenadaran Ms. 316.



и архитектурных строений —с другой. Орнаментальные мотивы узоров, украшающих такие архитектурные памятники, как Дадиванк, Хоранашат, Гандзасар и Гошаванк, почти в точности повторяются и на страницах интересующих нас рукописей. Особого внимания достойны рельефы тимпана центрального входа церкви св. Знамения монастыря Нор Вараг, которые можно сопоставить с миниатюрами Арцаха-Утика.

С упомянутыми рельефами Варагского монастыря связываются и рельефные украшения церкви Богородицы монастыря Макараванк (XII—XIII вв.). Оба памятника снабжены характерными узорами в виде крупных рельефных звезд, внутри которых помещены различные, как орнаментальные, так и зооморфные и антропоморфные изображения, имеющие часто символическое или мифологическое содержание.

Достоин удивления тот факт, что при той бурной и активной культурной деятельности, которая отмечается в Арцахе-Утике в указанное время и которая вызвала к жизни многочисленные памятники зодчества и ваяния, количество дошедших до нас иллюстрированных средневековых рукописей, связанных своим происхождением с интересующей нас областью, сравнительно невелико. Данное явление не может найти обьяснение лишь в неблагоприятных для хранения памятников старины условиях. Подобные условия в той или иной мере были характерны для всех районов исторической Армении. Вся страна периодически вовлекалась в войны, подвергалась нашествиям, разрушениям и разорениям. Однако по сравнению с памятниками других центров письменности Армении скриптории Арцаха оставили нам сравнительно небольшое количество материала. Нам кажется, что здесь определенную роль сыграло одно немаловажное обстоятельство. Арцахские князья, а также другие представители имущих классов области по разным поводам нередко оказывались в удаленных от родных краев провинциях исторической Армении. Чаще всего это бывали вынужденные участия в завоевательных походах монголов, во время которых они доходили до крайних западных районов страны. Армяне в таких случаях не оставались безучастными к факту присвоения монголами ценностей национальной культуры (в частности, рукописей и предметов прикладного искусства) — они нередко выкупали их и привозили с собой по возвращении на родину. Привозимые в Арцах-Утик местными властителями рукописи большей частью вкладывались в церкви и монастыри. Подобным образом потребность местных церквей в рукописях в определенной степени восполнялась, что сыграло свою роль в сокращении их создания местными скрипториями.



13. Заглавный лист к Посланию Павла, Мат. рук. № 155 (XIII.в.), л. 11а.

13. Title-page of the Message of Apostle Paul, Matenadaran Ms. 155, 13th c., fol. 11.

Следует, конечно, учитывать и тот факт, что в Арцахе-Утике, как и в других районах Армении, неоднократно уничтожались памятники искусства,однако в интересующую нас эпоху район этот приобрел значение надежного места, где можно было хранить спасенные национальные ценности. Более того, здесь нередко находили приют и некоторые представители имущих классов других провинций Армении. Они также привозили с собой рукописи. Таким образом, в княжеских домах и в крупных духовных центрах Арцаха-Утика оказались собранными многочисленные памятники культуры и искусства, созданные в других районах Армении — многочисленные предметы прикладного искусства (церковная утварь, мощехранительницы, реликварии), а также прекрасные образцы книжного искусства. Из описаний памятников древности, составленных в XVIII-XIX вв., известно, что в Арцах-Утике хранилось значительное число лучших памятников миниатюрной живописи. К наиболее ценным иллюстрированным рукописям, долгое время хранившимся в Арцахе, относятся:

1 Евангелие 909 г., хранившееся в селении Мецшен (Матенадаран № 6202).

2 Фрагмент Евангелия 950 г., вшитый в Сборник, созданный в монастыре Хоранашат в 1252 г.

3. Знаменитое Евангелие «Бегюнц» XI в., которое долгие годы хранилось в селении Талыш провинции Джраберд (Матенадаран № 10099).

4. Фрагмент Евангелия 1040 г., хранившегося в селении Цор провинции Дизак.

5. Евангелие XI в., хранившееся в церкви св. Ованнеса в городе Гандзак.

6. Евангелие 1166 г., написанное в Ромкле по заказу епископа Аракела (Матенадаран № 7347).

7. Евангелие 1283 г., написанное священником Степаносом и хранившееся долгое время в церкви св. Ованнеса в городе Гандзак (Матенадаран № 6764).

8. Евангелие 1203г., написанное и иллюстрированное в Ахпате (Матенадаран № 197).

9. Евангелие 1294 г., написанное в Дразарке.

Перечень можно было бы продолжить, но добавим к нему лишь еще три рукописи, которых по праву причисляют к шедеврам армянской средневековой книжной живописи, их мы отмечаем особо:

1. Ахпатское Евангелие 1211 г., которое уже 12 лет спустя после создания было перевезено в Арцах (Матенадаран № 6288).

2. Евангелие Таргманчац 1232 г. Мы предполагаем, что эту рукопись привез в Арцах князь



14. Маргинал, Мат. рук. № 4823 (1224 г.), л. 51б.

14. Marginal, Matenadaran Ms. 4823, 1224, fol. 51v.

15. Заглавный лист евангелия от Иоанна, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 130а.

15. Title-page of the Gospel of St. John, Matenadaran Ms. 316, 13th—14th cc., fol. 130.



Григор Допян, который в 1311 г. (почти 80 лет спустя) «обогатил святое Евангелие окладом с золотыми изображениями...» (Матенадаран № 2743).

3. Евангелие 1237 г., созданное в Ани-Шираке. Оно принадлежало князьям — братьям Григору и Вардану (США, библиотека Чикагского университета).

Нахождение подобных рукописей в Арцахе уже в XIII-XIV вв., несомненно, должно было сыграть определенную роль в развитии местной школы книжной живописи.

Обобщим сказанное:

Провинция Арцах-Утик, начиная с конца XII, и особенно в XIII-XIV вв., переживает небывалый подъем культурной жизни, что сопровождается и расцветом искусства. Здесь в это время было создано немало памятников материальной культуры, в том числе и рукописей.

Художественные особенности миниатюр этих рукописей, их непосредственный и понятный язык, простота и в то же время своеобразие трактовки, специфика орнаментальных декоративных форм позволяют говорить о высоком развитии искусства средневекового Арцаха-Утика.

В силу исторических условий культурная среда отдельных районов страны была довольно различной. В истории развития армянского национального искусства определенную роль сыграли традиции культуры соседних народов. Что же касается наводнивших Армению кочевых племен сельджуков и татаро-монголов, то они явились проводниками восточных влияний, особенно ощутимо сказавшихся на искусстве юговосточных провинций страны. Однако при наличии разнообразных влияний, которым подвергались различные регионы страны и различные культурные центры, кажется, что культура и искусство Сюника, бассейна озера Севан и Арцаха-Утика в наиболее чистом виде сохранили исконно местные, национальные традиции.

MINIATURES OF ARTSAKH-UTIK
(13th – 14th centuries)



*16. Евангелист Марк, Мат. рук. № 379 (*XII — XIII *вв.), л. 98 б.*

16. The evangelist Mark, Matenadaran Ms. 379, 12th—13th cc., fol. 98v.

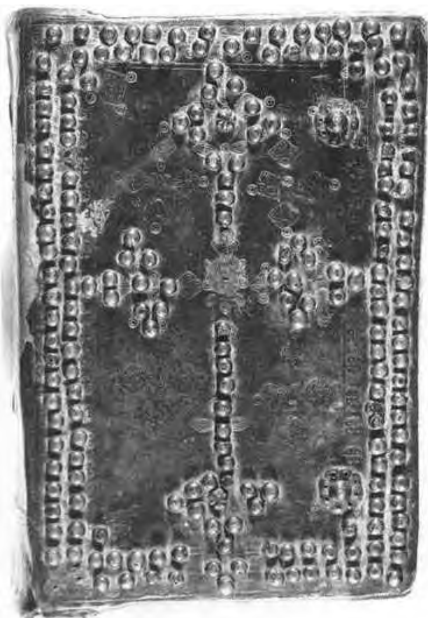
During recent years research carried out on the basis of the ample material in the Mashtots Matenadaran permitted us to differentiate and localize a group of manuscripts, the miniatures of which present a striking, highly distinctive phenomenon in medieval Armenian painting. This group of manuscripts is connected in origin with the historical Armenian provinces of Artsakh and Utik, bordering upon Georgia and primordial Aghuank on the north and north-east, and the principality of Sjunik and northern provinces of Lake Sevan, on the south. At various stages of history the borders of these provinces were shifted; however, nevertheless, for many centuries Artsakh and Utik represented one of the most important political and economic units of the country.

The history of this land is full of intricate social and political struggles. As early as the 80s of the 5th century, during Persian domination, the provinces of Artsakh and Utik were united under local princes of Aranshahiks, which according to tradition descended from the legendary Haik. For a long time the princes of Artsakh and Utik skilfully repelled on slaughts of various tribes encroaching upon the boundaries of their states. During the Arab occupation, which started in the 7th century, Artsakh and Utik, and the whole country suffered greatly. The prolonged domination of the latter, however, did not crush the martial spirit of the people, who time and again rose against alien usurpers. In 853 one of the heroes of this struggle, Hovsep by name, the son of Esayi, after having fortified his positions during the whole year in the fortress Gtich, battled twenty-eight times against numerous Arab troops headed by the commander Bugha. In the middle of the 9th century the Arabs were compelled to recognize the independence of Sahl Smbatian, another Artsakh prince. At the end of the century the son of Sahl, Hamam the Pious, whose name is connected with the rebirth of the Armenian kingdom of Aghuank, came to power. In the

10th century the greater part of Artsakh and Utik was under the Bagratid sphere of influence. The reestablishment of a national state paved the way for a new upsurge in the political and cultural life of the country. Literature especially flourished in Artsakh-Utik during the rule of Sahak Sevada.

Beginning with the 12th century an upsurge is observed in the social and cultural life of these provinces. This was promoted, on the one hand, by general aspirations for national consolidation headed by the Zakharid princes who, while holding high posts in Georgia, succeeded in liberating a number of northern and north-eastern regions of Armenia from the Seljuks, and on the other hand, by the astute diplomatic policy of the brave, efficient Artsakh princes themselves. In fact, Artsakh and Utik, taking advantage of the political patronage of the Zakharids, joined with Sjunik and other northern regions of Armenia in the general historical cultural development of this vast region.

By the 13th century definite progress was noted in the cultural development of the country. It was at just this time that Hasan Jalal (1214 — 1261), the well-known ruler of Khachen, did much to strengthen the political, economic and cultural development of his land. Historically, it is customary to consider this cultural unit one of the most significant phenomena in north-eastern Armenia during the pre-Mongol and Mongol periods. It was then that such outstanding medieval scholars as Hovhannes Imastaser, Kirakos Gandzaketsi, Mkhitar Gosh (a distinguished representative of both Armenian and world juridical thought), Vardapet Vanakan, Vardan Areveltsi, Grigor Aknertsi and others, lived and wrote. Their activities are connected with Artsakh-Utik. The 12th – 13th centuries in Artsakh-Utik are also characterized by great building activity. Jamatuns were annexed to old churches, and new churches and chapels were erected (over 200 of them being extant to date). Such masterpieces of architecture as Dadivank, Gandzasar, Goshavank, Khoranashat, Haghartsin and Makaravank stand out particularly among the architectural monuments of Artshakh-Utik. G. Abich, the well-known 19th century ethnographer and archaeologist, after having seen Dadivank, was struck by the astounding harmony of natural beauty and the perfection of human creation. Ch. Diehl, speaking on Armenian architecture, specially noted Gandzasar as a phenomenon of world significance. A. Yacobson called it "a pearl of Armenian architecture". Gandzasar is with reason regarded as an encyclopedia of 13th century Armenian ar-



17. Переплет рукописи Мат. № 4023.

17. Binding, Matenadaran Ms. 4023.

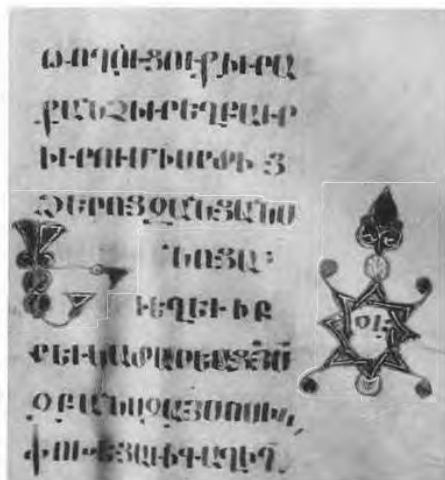
chitecture. After the church of the Holy Cross in Aghtamar, it was the second Armenian monument where sculptural relief was given great importance.

The monastery of Surb Nshan (Holy Sign) in Varag was also famous for its sculptural reliefs. Images and motifs coming from ancient ideas quite unexpectedly find expression in the sculptures decorating its buildings. Diverse in contents and form, these reliefs, in which both Christian and pagan-mythological notions were reflected, bear analogy to presentations in manuscripts created in the same region. The decor of Makaravank (particulary the reliefs of the bema) may likewise be considered part of this group. On the whole, sculptural relief developed greatly in Artsakh-Utik as furthered evidence by numerous khachkars covered entirely with the most exquisite, frequently almost open-work carvings.

Abundant evidence has been preserved showing that crafts were highly developed on the territory of Artsakh-Utik, even in ancient times. 10th century Arab travellers praised highly rugs, carpets and coverlets made in Artsakh. Even women from princely families were engaged in carpet-weaving and embroidery. For example, the name of Arzu-Khatun, a distinguished weaver and wife of the Artsakh prince Vakhtang Khachentsi, stands out. Information about her has been preserved by the 13th century historian Kirakos Gandzaketsi, who wrote that princess Arzu-Khatun "helped (the church) much: she and her daughters wove from very delicate goat's hair dyed in various colours, a beautiful altar-curtain, ornamented with sculpture-like patterns and embroidered with faithful presentations of Saviour and other saints, which delighted everybody". From a different source, the name of Khorishah, wife of an Artsakh prince, is known. She was also adept in weaving, and after her husband's death, Khorishah made a pilgrimage to Jerusalem taking along her own needlework, which aroused public admiration.

During the upsurge in cultural life at the end of the 12th and the 13th centuries, fresco-painting also developed. Along with monu ments in northern Armenia (Akhtala, Kobayr, Haghpat, Ani), the Artsakh-Utik churches likewise stand out for their rich mural paintings. Wall paintings of the main church of Dadivank, the small church in Arachadzor, the church of the Holy Apostles in the Ijevan district (though these frescoes are presently in a sad state), as well as those of Kirants, are of great interest.

A comparatively stable political and economic situation led to a revival in culture, pro-



18. Маргинал, Мат. рук. № 4823 (1224 г.), л. 229а.

18. Marginal, Matenadaran Ms. 4823, 1224, fol. 229.

19. Рисунок на поле рукописи, Мат. рук. № 378 (1212 г.), л. 254а.

19. Marginal drawing, Matenadaran Ms. 378, 1212, fol. 254.



moted activities at centres of writing and the development of the art of illumination. According to data given in colophons, approximately thirty to forty scriptoria functioned in Artsakh-Utik, in the larger ones numerous manuscripts were created. Among the largest centres are the scriptoria in Gandzak, Gandzasar, Khoranashat, at the monasteries of Targmanchats, Goshavank, the Three Adolescents and the Holy Virgin in the province of Tsor. A considerable portion of these manuscripts are illuminated. Research is in progress to elucidate the complicated questions concerning miniature painting in Artsakh-Utik, its aesthetic peculiarities and artistic values.

Because it is too early to insist on definite conclusions, we shall attempt to give a general idea of the Artsakh-Utik scriptoria based on the example of two groups of illuminated manuscripts.

The first group consists of the Matenadaran Ms. 378 (1212 A. D.) Ms. 4823 (1224), Ms. 155 (13th century), Ms. 5669 (1279) and Ms. 379 (13th century). A certain number of manuscripts preserved in other collections and generally known from literature may also be included: Ms. 1 (1224) in the University Library of Halle; Gospels Ms. 1288 (1273) and Ms. 1794 (1324) in the Library of the Armenian Patriarchate, Jerusalem; and some illustrations of the Gospel of 1237 in the Regentstein Library, the University of Chicago.

Ornamental decorations of their canon tables and title-pages marked by a firm monumental structure with clear-cut decorative elements, stand out as distinctive features; they are in sharp contrast to the fine and intricate work of Cilician masters and those from Sjunik. Types of designs, especially in Mss. 378 and 4823 have a pronounced local character not connected with Byzantine traditions. With just such works in mind, V. Lazarev wrote: "Armenia offered the staunchest resistance to Byzantium (especially in its eastern areas). Most of the Armenian manuscripts of the 12th — 13th centuries, executed in Greater Armenia, present a rather distinctive feature both in ornamentation and figural composition". It may also be added that when drawing parallels, the manuscripts we are interested in are linked more with those created in Sjunik and Ani-Shirak (the Gospel of Haghpat dating from 1211, Mat. Ms. 6288, and the Gospel of Horomos, 1236, Mat. Ms. 1519, in particular).

Masters of Artsakh-Utik prefer more intelligible, clearer forms ommitting additional, intricate motifs. The same principle is observed in the colour scheme, using four or five



20. Вход в Иерусалим, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 5а

20. Entry into Jerusalem, Matenadaran Ms. 316, 13th—14th cc., fol. 5.

main colours —red, green, blue, violet and yellow —without complicated tonal shadings. Restraint and laconism in form and colouring, density of dye layer, tastefully chosen colour together with original devices of modelling impart a special charm to the miniatures of these manuscripts. As L. Durnovo figuratively observed, these miniatures "fascinate by their play of bright and harmoniously selected colours, shining like a necklace of precious stones".

Some of the narrative miniatures and portraits of the Evangelists, encountered in the manuscripts, are of great interest: the Virgin and Child, the archangel Gabriel and two Evangelists depicted on folio 5v in Mat. Ms. 378, and the "Ascension" presented in the lunette of headpiece of the title-page on folio 259r. In spite of the smallness of presentations, they are not void of a certain monumentality inherent in icon images. Besides the generalized, clear outlines, this feeling is also promoted by an almost complete absence of surroundings, such as landscape and everyday articles. Special importance is attached to wide open eyes with an hypnotic gaze.

The faces of the four Evangelists in Mat. Ms. 4823 are noted for their manliness and depth of inner spiritual expresssion. Under such accentuation of faces, bodies are treated more conventionally. Folds on garments are reduced to peculiar ornamental patterns. The colour in this manuscript range is soft, pale, slightly subdued. Favourite tones are sky-blue, mustard, emerald green with the rare application of gold.

The second plan is missing in the miniatures of these manuscripts. Against the pure (Mat. Ms. 378) or conventionally golden (Mat. Ms. 4823) background of the parchment, images stand out more distinctly, emphasizing their inner tension. This gives them a mystic, aloof, almost unreal quality. Eyes are especially expressive; they are the source of spiritual power that attracts and carries one back to the early periods of Armenian painting, recalling miniatures of the Gospels of "Tsughrud", Mat. Ms. 6202 (1038) and the frescoes of Lmbatavank (7th century).

In Matenadaran Ms. 155 the portrait of Vakhtang, who commissioned the work, has been preserved. The youthful prince is seated in a highbacked armchair, decorated with ornamental patterns. He has an open Gospel on his knees. The prince is clad in long violet attire, a pointed hat with ribbons on his head. His youthful beardless face is beautiful, with big eyes. Besides the value of this portrait as an

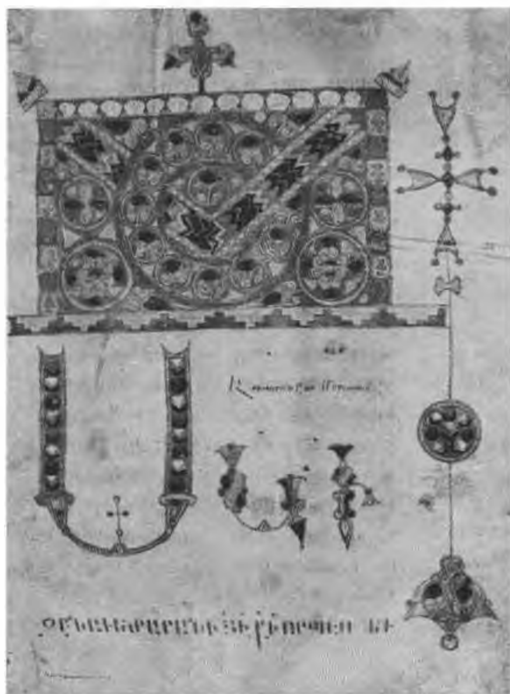


21. Маргинал, Мат. рук. № 378 (1212 г.), л. 198а.

21. Marginal, Matenadaran Ms. 378, 1212, fol. 198.

22. Заглавный лист евангелия от Марка, Мат. рук. № 4823 (1224 г.), л. 43а.

22. Title-page of the Gospel of St. Mark, Matenadaran Ms. 4823, 1224, fol. 43.



ethnographic monument, the artist's desire to produce a true likeness while preserving stylistic peculiarities characteristic of this school of miniature, attracts attention.

The iconography and thematic cycles of these illuminations bear no resemblance to those of any other school of Armenian miniatures, including that of Vaspourakan. Certain parallels may be drawn with miniatures of manuscripts from scriptoria in Sjunik. Thus, for instance, in Artsakh-Utik miniature-painting, the nursing image of the Virgin is encountered, well known also in Sjunik and usually depicted on the title-page of the Gospel of St. Matthew. In miniatures of both schools trumpeting angels are found in "The Annunciation" and "The Resurrection" (see for example manuscripts of 1237, now preserved at the University of Chicago, the Matenadaran Mss. 6305 and 2930).

Unlike cycles accepted in other schools of Armenian miniatures (Vaspourakan, in particular), special consideration is given to events in Ghrist's youth: "The Massacre of the Innocents", "The Flight into Egypt", "Christ Teaching in the Temple", "The Wise and Foolish Virgins" and separate parables are frequently depicted in Artsakh-Utik.

Iconographic peculiarities of certain motifs are of great interest. Thus, for instance, in "The Annunciation" of Mat. Ms. 316 the archangel appearing to the Virgin gives glad tidings blowing a shepherd's pipe. This is a variant not found in other 13th – 14th century Armenian miniatures. An angel blowing a shepherd's pipe is also seen in Artsakh miniatures in "The Resurrection" (Mat. Mss. 316, 6319). The same motif is seen in miniatures from Tatev and Yeghegis, regions contiguous to Artsakh.

In "The Nativity" the head of Eve, the progenitor, is presented under the cradle where the Infant Christ lies (Mat. Mss. 316, 4820). Here, the idea of redemption of original sin with the birth of the Saviour, is emphasized. This is one of the themes which binds together the Old and New Testaments. In the "Presentation in the Temple" from Ms. 4820 the Infant Christ alone makes his way to the elder Simeon (a rare variant). The theme of "The Flight into Egypt" (Ms. 6319) has a peculiar solution: The Virgin with the Infant Christ in her arms is walking on the road (this is also a rare variant of the theme).

Among the motifs rarely encountered is "Christ Teaching at the Temple" which is given here combined with the motif of the sons of Zebedee. Archaism distinguishes also "The Rai-



23. Воскрешение Лазаря, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 8а

23. The Raising of Lazarus, Matenadaran Ms. 316, 13th—14th cc., fol. 8.

sing of Lazarus" (with consecutive stages of the resurrection of Lazarus and the presentation of his soul). In "The Fall" Adam and Eve are dressed in the divine aureole, a rare iconographic motif.

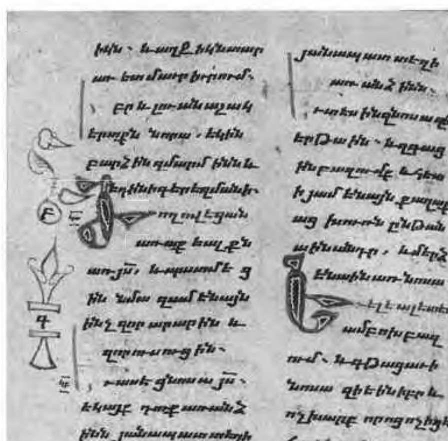
In the "Washing of Feet" (Ms. 6303) a beautiful circle with ornamental patterns upon which the word 'table' is inscribed, is depicted in the free upper part of the composition: here it symbolizes the idea of "The Last Supper". In this miniature, two consecutive motifs seem to be combined in one composition, a highly characteristic feature in Armenian miniature-painting.

Another specific instance of combining consecutive motifs is the representation of events connected with the resurrection of Christ: "The Crucifixion", "The Entombment", "The Resurrection", "The Holy Women at the Sepulchre", "The Descent into Limbo". Miniaturists frequently accompany such presentations with explanations for clearness.

Depiction of the Evangelists and title-pages are executed in conventional iconography, associated mainly with the same types that are characteristic of miniature-painting in the Artsakh region. Their expressiveness is conditioned by pecularities in style and distinctiveness in colour solution.

Stylistic features of Artsakh-Utik miniatures are noted for their originality as well. Their compositions are distinguished by a somewhat "closed" nature. Generalization of line and a certain laconism are inherent in them. This system conventional flatness and decorative treatment of figures is functionally connected with the wide frameworks of vegetative interlacing patterns surrounding the miniatures. The aspiration for clarity in the treatment of forms tends to exclude everything of minor importance. The line is the basic means of expression.

Compared with Vaspourakan miniatures, the design of Artsakh illustrations is distinguished by greater plasticity. Here, line is combined with colour shading to add special richness. Thus, everything is subjected to a rhythmic play of lines, creating a certain conventional and partially stylized manner. Garment folds are reduced to distinctive ornamental patterns. Colouring is mainly formed of saturated and simultaneously subdued tones. This mutedness is achieved owing to a blending of white with primary tones and outlinings in pure white, shading the secondary contour of a darker hue, weakening further the colour contrast. The abundance of lilac hues introduces a definite romantic accent. Fur-



24. Страница с маргиналом, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 98б.

24. Page with marginal, Matenadaran Ms. 316, 13th—14th cc., fol. 98v.

25. Заглавный лист евангелия от Марка, Мат. рук. № 316 (XIII — XIV вв.), л. 84а.

25. Title-page of the Gospel of St. Mark, Matenadaran Ms. 316, 13th—14th cc., fol. 84.



thermore, the whole transparent silvery-lilac colouring, combined with velvety tones of emeral green and blue, convey a poetical mood to the miniatures.

The style of Artsakh-Utik miniatures is partly connected with local folk art traditions. This is expressed by devices of a flat decorative treatment of form. The chief feature is a clear and intelligible presentation of the motif, its main contents and symbolic concept. Artsakh-Utik artists were able to emphasize the most important elements and thereby attain great power and expressiveness. Some of the figures in Artsakh-Utik miniatures are reminiscent of personages of Sjunik masters Matteos, Momik, and even Toros Taronatsi. They feature the same broad oval faces, with somewhat protruding foreheads, and the similar rigid drawing of big almond-shaped eyes.

It must be noted that unlike other schools of miniature-painting, Artsakh-Utik book-illustration developed close relationship to the other arts flourishing there. Numerous parallels, both in figure representations and decorative patterns, may be seen between miniatures and mural reliefs and frescoes in churches and monasteries. Relief decorations of the Gandzasar monastery furnish us with large comparative material. Figures of Adam and Eve ("The Fall"), of the Virgin and Child, of "The Crucifixion" carved on the monastery walls resemble the miniatures under discussion in both style of execution and by certain intimate elements.

Many parallels may be found between the decorative design of illustrated miniatures and church buildings. Ornamental motifs of such architectural monuments as Dadivank, Khoranashat, Gandzasar and Goshavank are almost exactly repeated on the pages of manuscripts in question. For example, the tympanum reliefs on the main entrance of the church of Surb Nshan (Holy Cross) at the monastery of Nor Varag which are comparable to Artsakh Utik miniatures.

Relief decorations of the church of the Holy Virgin at the monastery of Makaravank (12th – 13th centuries) are also connected with the reliefs at the Varag monastery just mentioned. Both monuments have high-relief, ornamental stars, as well as zoomorphic and an thropomorphic figures that often have symbolic or mythological contents.

It is amazing that the cultural impetuous observed in Artsakh-Utik in the 12th — 13th centuries, which produced so many architectural monuments and sculptures, left a comparatively small quantity of illustrated manus-



26. Страница текста с заставкой, Мат. рук. № 155 (XIII в.), л. 6а.

26. Page with text and initial, Matenadaran Ms. 155, 13th c., fol. 6.

cripts connected in origin with the province. This cannot be explained only by unfavourable conditions for the prezervation of miniatures. Such conditions, to a certain extant, were characteristic of all regions of historical Armenia. The whole country was ravaged by wars, invasions and destructions. However, as compared with the miniatures of other Armenian centres, a comparatively small amount of the Artsakh scriptoria is preserved. A factor bearing on this phenomenon seems to be that Artsakh princes, as well as other representatives of the propertied classes in the province, frequently found themselves in regions distant from their native land. Often this was through forced participation in Mongolian campaigns, which reached deep into the western regions of the country. In such circumstances, Armenians did not remain indifferent to the safeguarding of their national culture (manuscripts and pieces of applied arts, in particular) under foreign domination; they frequently redeemed them and brought them back to their native land. The objects brought to Artsakh became the property of local rulers; manuscripts were mostly deposited in churches and monasteries. Thus, to a certain extent through this process, local churches made up their need for manuscripts as local scriptoria reduced their production. Of course, there were not a few situations when pieces of art were destroyed in Artsakh-Utik, and other regions of Armenia; this must also be taken into account. In our period, however, the region gained fame as a safe and reliable refuge, where rescued national values could be kept. What is more, some representatives of propertied classes from other provinces of Armenia, objects of the applied arts (church-plates, relic shrines, reliquaries), as well as remarkable specimens of book illumination were collected in princely houses and at large religious centres of Artsakh-Utik. From the description of monuments of antiquity made in the 18th–19th centuries, it is known that a considerable number of the best works of miniature-painting was kept in Artsakh-Utik. It would not be superfluous to enumerate the most valuable of the illustrated manuscripts kept for long periods in Artsakh.

1. The Gospel of 909 preserved in the village of Metzshen (Matenadaran Ms. 6202).

2. The fragment of the Gospel of 950 sewn in a manuscript created at the monastery of Khoranashat in 1252.

3. The famous "Begunts" Gospel of the 11th century preserved for many years in the village of Talish, province of Jraberd (Matenadaran Ms. 10099).



27. Хоран и заглавный лист евангелия от Матфея, Мат. рук. № 5569(XIV в.), л. 9б 10а.

27. Khoran and title-page of the Gospel of St. Matthew, Matenadaran Ms. 5569, 14th c., fol. 9v—10.

28. Рождество, Мат. рук. № 4823 (1224 г.), л. 3б.

28. The Nativity, Matenadaran Ms. 4820, 13th—14th cc., fol. 3v.



4. A fragment of the Gospel of 1040 preserved in the village of Tsor in the province of Dizak.

5. The Gospel of the 11th century, preserved in the church of Surb Hovhannes in the town of Gandzak.

6. The Gospel of 1166 written in Hromkla upon the order of bishop Arakel (Matenadaran Ms. 7347).

7. The Gospel of 1283 written by priest Stepanos and preserved for a long time in the church of Surb Hovhannes, in the town of Gandzak (Matenadaran Ms. 6764).

8. The Gospel of 1203 written and illustrated in Haghpat (Matenadaran Ms. 197).

9. The Gospel of 1294 written in Drazark.

In addition of the many manuscripts which could be added to this list, let us choose only three that can be reckoned among the masterpieces of medieval Armenian book-illustration:

10. The Haghpat Gospel of 1211 was transferred to Artsakh twelve years after its creation (Matenadaran Ms. 6288).

11. The Targmanchats Gospel, illustrated in 1232, we suppose was brought to Artsakh by prince Grigor Dopian, who in 1311 "enriched the sacred Gospel with a binding bearing golden figures..." (Matenadaran Ms. 2743).

12. The Gospel of 1237 created in Ani-Shirak, belonged to Artsakh princes, the brothers Grigor and Vardan (Regenstein Library, University of Chicago).

Such manuscripts sheltered in Artsakh as early as the 13th–14th centuries, no doubt played a certain role in the development of the school of miniature-painting.

* *
*

In summary, the provinces of Artsakh and Utik, starting from the end of the 12th and especially in the 13th and 14th centuries, went through a remarkable upsurge in cultural life and a flourishing in art. A large number of cultural monuments, including manuscripts, were created there during this period.

Artistic peculiarities of the miniatures in these manuscripts —their spontaneous and comprehensible language, their simplicity and originality in treatment, their specificity of decorative forms allow us to speak of a highly developed art in medieval Artsakh-Utik.

Owing to historical conditions, the cultural expression of each region in the country was quite different. The artistic traditions of neighbouring people also played a definite role



29. Заглавный лист евангелия от Матфея, Мат. рук. № 4823 (1224 г.), л. 16а.

29. Title-page of the Gospel of St. Matthew, Matenadaran Ms. 4820, 13th — 14th cc., fol. 16.

in the history of development of Armenian national art. Invading nomado from the east such as Seljuks and Mongol-Tatars, championed Oriental influences, which had especially tangible expression in the art of the south-eastern provinces of the country. Nevertheless, despite these diverse influences on the culture of different regions and centres of the country, it seems that genuinely local, national traditions were retained in the purest form in the art and culture of Sjunik, the basin of Lake Sevan and Artsakh-Utik.

ՁԵՌԱԳԻՐ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ*

1. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 378, Ավետարան, 1212 թ., Արցախ, գրիչ և ծաղկող՝ Թորոս, ստացող իշխան Վախթանգ Տանգիկ և կին Խորիշահ: Թերթ՝ 311, մագաղաթ, մեծություն՝ 34×24, երկսյուն, բոլորագիր երկաթագիր, կազմ՝ տախտակե միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկար. — Խորան՝ 10 (էջ 1բ, 2ա-3բ-4ա, 5բ-6ա, 7բ-8ա, 9բ-10ա): Մատթեոս, Մարկոս և Հովհաննես ավետարանիչների անվանաթերթերը (էջ 11ա, 104ա, 259ա) և մեկ թեմատիկ պատկեր՝ Աստվածամայրը մանկան հետ, Գաբրիել հրեշտակ, երկու առաքյալներ (5բ):

Հիշատակարան գրչի՝ 2ա, 9բ 258բ, ստացողի՝ 6ա, 308բ. հետագա՝ 8բ, 163բ (1261 թ.), 7ա (1589թ.):

2. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 4823, Ավետարան, 1224թ., Խորանաշատի վանք, գրիչ և նկարիչ՝ անհայտ, ստացող՝ Վանենի իշխանուհի, դուստր Ջաջուռ Խաղբակյանի: Կազմող՝ Աղեքսանոս աբեղայ: Թերթ՝ 319, մագաղաթ, մեծություն 36×26, երկսյուն, բոլորագիր երկաթագիր, կազմ՝ դրոշմազարդ կաշի, կոստղապատ, միջուկը՝ տախտակ:

Սանրանկար. — Խորան՝ 10 (էջ 1բ, 2ա, 3բ-4ա, 5բ-6ա, 7բ-8ա, 9բ-10ա): Ավետարանիչ և անվանաթերթ Մատթեոս՝ 10բ-11ա, Մարկոս՝ 155բ-156ա. Ղուկաս՝ 155բ-156ա, Հովհաննես 247բ-248ա:

Հիշատակարան ստացողի՝ 317ա. կազմողի՝ 247ա (1517 թ.). հետագա 155ա (1236 թ.), 155ա (ԺԳ դ.), 155ա (ԺԴ դ.), 318ա (ԺԶ դ.), 318բ (ԺԷ դ.):

3. Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց մատենադարան, ձեռ. № 1288, ժողովածու, 1273 թ., Գետկա վանք, գրիչ և ստացող՝ Մխիթար, թերթ՝ 302, թուղթ, մեծություն՝ 16,5×12,6, բոլորագիր հնաձև, կաշեպատ կազմ:

Մանրանկար.- մեծ խաչապատկեր՝ թ. 1բ: ս. Անտոն՝ թ. 142 բ:

4. Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց մատենադարան, ձեռ. № 1794, Ավետարան, 1326 թ., Խաչենո երկիր, գրիչ՝ Թումա, նկարիչ՝ անհայտ, ստացող՝ Վանական, թերթ՝ 382, թուղթ, մեծություն՝ 30×21×7,5, բոլորագիր հնաձև, կաշեպատ կազմ:

Մանրանկար. — Մարկոս ավետարանիչ՝ էջ 106բ, Հովհաննես ավետարանիչ՝ էջ 290բ:

5. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 5669, Ավետարան Հովհաննեսի, 1279 թ., Արցախ-Թիֆլիս, գրիչ՝ Վարդան, նկարիչ՝ անհայտ, ստացող՝ իշխան Վախթանգ, որդի Ումեկի: Թերթ՝ 217, մագաղաթ, մեծություն՝ 8,5×6, բոլորագիր, կաշեպատ կազմ՝ **արծաթյա ակնակուռ խաչով**:

Մանրանկար. — Հովհաննես ավետարանիչ և անվանաթերթ (էջ 1բ-2ա):

6. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 155, Մասունք **Նոր** կտակարանի, ԺԳ դար, Արցախ-Թիֆլիս, գրիչ՝ Սարգսի որդի, ստացող՝ իշխան Վախթանգ՝ որդի Ումեկի: Թերթ՝ 130, թուղթ, մեծություն՝ 15,1×11,7, երկսյուն, բոլորագիր, կազմ՝ տախտակե միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկար. — Հիսուսի՝ 10բ, Պողոս առաքյալ՝ 32ա, 73ա, 80բ, 114ա, Վախթանգ իշխան՝ 2ա:

7. Հալլեի (ԳԴՀ) համալսարանի հայերեն ձեռագիր № 1, Ավետարան, 1224 թ., Արցախ-Սյունիք, գրիչ՝ Սարգիս, ստացող՝ Վահրամ քահանա, թերթ՝ 221, թուղթ, մեծություն՝ 30×32, բոլորագիր, կաշեպատ կազմ:

---

* Քանի որ ձեռագրերի գրչության ժամանակի և հետագա հիշատակարանները հատվածական կամ ամբողջական քաղումների ձևով հիմնականում բերված են գործիս շարադրանքի մեջ, ուստի այստեղ, հետևելով Մատենադարանի երկհատոր ձեռագրացուցակի սկզբունքին, նշում ենք ձեռագրերի բոլոր հիշատակարանների միայն էջերը:

Մանրանկար. — Մկրտություն (էջ 5ա), Խորհրդավոր ընթրիք (էջ 5բ), Չորս ավետարանիչները միասին (էջ 4ա): Խորաններ՝ 1ա, 1բ, 2ա, 2բ, 3ա, 3բ, 4ա, 7ա: Կիսախորաններ՝ 64ա, 103ա, 169ա:

8. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 7779. Ավետարան, XII — XIII դդ., տեղը՝ անհայտ. գրիչ՝ Հովհաննես երեց, կազմող՝ Անանիա աբղ. (1477 թվ.) թերթ՝ 232, թուղթ, մեծություն՝ 252×17,2, երկսյուն, խոշոր բոլորագիր, կազմ՝ կաշեպատ տախտակ:

Մանրանկար. — Մուտք Երուսաղեմ՝ էջ Բա, Ծընունդ՝ էջ Բբ, Ոտնլվա՝ Գա, Մկրտություն՝ Գբ, Չորս ավետարանիչներ՝ Եա, Մեղսագործություն՝ Եբ:

Խորաններ՝ չիք: Ճակատազարդեր և լուսանցազարդեր կան:

9. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 379, Ավետարան, ԺԲ դ., տեղ, գրիչ և նկարիչ՝ անհայտ, ստացող՝ Պետրոս կրոնավոր, կազմող՝ Խաչատուր երեց, թերթ՝ 190, թուղթ և մագաղաթ (4 թերթ), մեծություն՝ 34,5×23,5, բոլորագիր, կազմ՝ տախտակե միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկար. — Ավետարանիչներ՝ Մատթեոս (3բ), Մարկոս (54բ), Ղուկաս (88բ) և Հովհաննես (149բ): Այս չորս ավետարանիչները նկարված են հետագայում ձեռագրի մեջ մուծված մագաղաթե թերթերի վրա, իսկ այս թերթերի հետ կապված որևէ հիշատակագրություն ձեռագրում չկա:

10. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 316. Ավետարան, XIII — XIV դ., Արցախ-Ուտիք. գրիչ և նկարիչ՝ անհայտ, կազմող՝ Խաչատուր: Թերթ՝ 261, թուղթ, մեծություն 21,5×15, երկսյուն, բոլորագիր, կազմ՝ տախտակե միջուկով դրոշմազարդ կաշի. առաջին փեղկը՝ կոստղապատ, վրան՝ մեծ արծաթե խաչ:

Մանրանկար. — Ավետում՝ 2բ, Ծնունդ՝ 3ա, Տյառնընդառաջ՝ 4բ, Մուտքը Երուսաղեմ՝ 5ա, Իմաստուն և հիմար կույսեր՝ 6բ, Ադամ և Եվա՝ 7ա, Ղազարոսի հարությունը՝ 8բ, Կոտորումն մանկանց՝ 9ա, Պիղատոսի դատաստանը՝ 10բ, Խորհրդավոր ընթրիք՝ 11ա, Խաչելություն՝ 11բ, Հարություն՝ 12ա, Համբարձում՝ 12բ, Դժոխքի ավերումը՝ 13ա:

Խորաններ՝ 1բ, 2ա, 3բ, 4ա, 5բ, 6ա, 7բ, 8ա, 9բ, 10ա:

Ավետարանիչ և անվանաթերթ. Մատթեոս՝ 13բ-14ա, Մարկոս՝ 83բ-84ա, Ղուկաս՝ 129բ-130ա, Հովհաննես՝ 198բ-199ա:

Հիշատակարան գրչի՝ 128բ, կազմողի՝ 261ա (ԺԶ դ. հետագա ստացողի՝ խաչի վրա):

11. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 6303, Ավետարան, XIII — XIV դդ. Արցախ-Սևանի ավազան, գրիչը և ծաղկողը՝ անհայտ: Կազմող՝ Մելքիսեդեկ (1372 թ.), Թումա և Սողոմոն (1672 թ.): Թերթ՝ 340, թուղթ, երկսյուն, մեծություն՝ 29×23,5, բոլորագիր, կազմ՝ տախտակե միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկար. — Համբարձում՝ 2ա, Ոտնլվա՝ 3ա, Մատնություն՝ 3բ, Ղազարոսի հարությունը՝ 4ա, Մուտքը Երուսաղեմ՝ 4բ, Խաչելություն՝ 5ա, Թաղումն, Հարություն, Դժոխքի ավերումը՝ 5բ, Տյառնընդառաջ՝ 6ա, Մկրտություն՝ 6բ, Ավետում՝ 7ա, Ծնունդ՝ 7բ:

Խորաններ՝ 1ա, 1բ, 2բ, 8ա, 9ա, 9բ, 10ա, 10բ:

Ավետարանիչ և անվանաթերթ՝ Մատթեոս՝ 11բ-12ա, Մարկոս՝ 108բ-109ա, Ղուկաս՝ 169բ-170ա, Հովհաննես՝ 269բ-270ա:

Հիշատակարան գրչի՝ 268բ, կազմողի՝ 108ա (1372 թ.), 269ա (1672 թ.) հետագա՝ 107բ (1356 թ.), 339ա (ԺԷ դ.):

12. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 4820, Ավետարան, XIII — XIV դդ. Արցախ-Սևանի ավազան, գրիչ, ծաղկող և կազմող՝ Ովանէս, հետագա ստացողներ՝ Սարգիս քահանա և կինը՝ Թամար: Թերթ՝ 320, թուղթ, երկսյուն, մեծություն՝ 30×23, բոլորագիր, կազմ՝ տախտակե միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկար. — Ծնունդ՝ 1ա, Տյառնընդառաջ՝ 1բ, Կոտորումն մանկանց՝ 2ա, Մկրտություն՝ 2բ, Ղազարոսի հարությունը՝ 3ա, Մուտքը Երուսաղեմ՝ 3բ, Ադամն ու Եվան՝ 4ա, Իմաստուն և հիմար կույսեր՝ 4բ:

Խորաններ. 5բ, 6ա, 7բ, 8ա, 9ա, 10բ, 11բ, 12ա, 13բ, 14ա:

Ավետարանիչների պատկերները կապ չունեն ձեռագրի ժամանակի հետ: Անվանաթերթերը ժամանակակից են. 15ա՝ Հովհաննեսի, 103բ՝ Մարկոսի, 159բ՝ Ղուկասի և 253 բ՝ Հովհաննեսի:

Հիշատակարան ծաղկողի՝ 103բ, 159բ, 252ա, 253բ. հետագա՝ 6բ (1511 թ.), 5ա (1586 թ.):

13. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. №6319, Ավետարան, 1477 թ. Բասենի գավառի Էգապատ գյուղ, գրիչ՝ Մելքիսեթ երեց: Կազմող՝ Յոհանէս Շատախցի (1627 թ.), Արիստակէս Քարթմանեցի (1731 թ.): Թերթ՝ 250, թուղթ, մեծություն՝ 26,5×17,5, երկսյուն, բոլորագիր, կազմ՝ տախտակե միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարներ պարունակող XIII — XIV դդ. թերթերը ձեռագրի առաջին մամուլն են. այս ձեռագրի կազմի մեջ են մտել XVII դ. սկզբին:

Մանրանկար. — Ադամ ու Եվա, Իմաստուն և հիմար կույսեր՝ թ. 1ա, Խորհրդավոր ընթրիք՝ 1բ, Ղազարոսի հարությունը՝ 2ա, Մուտքը Երուսաղեմ՝ 2բ, Փախուստ Եգիպտոս՝ 3ա, Կոտորումն մանկանց՝ 3բ, Մանուկ Հիսուսի քարոզը տաճարում՝ 4ա, Մկրտություն՝ 4բ, Ծնունդ՝ 5ա, Տյառնընդառաջ՝ 5բ, Խորան՝ 6ա, Ավետում՝ 6բ, Թաղում, Համբարձում, Դժոխքի ավերումը՝ 7ա, Հարություն՝ 7բ:

Հիշատակարան վերակազմողների՝ 250ա (1627 թ.), 250բ (1731 թ.):

14. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 4023, Ավետարան, XIV դդ. Արցախ-Ուտիք, գրիչ և նկարիչ՝ անհայտ: Թերթ՝ 316, թուղթ, մեծություն՝ 22,5X15, երկսյուն, բոլորագիր, կազմ՝ տախտակե միջուկով կոստղապատ դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկար. — խորաններ՝ 2ա, 2բ, 3բ, 4ա, 4բ, 5ա:

Ավետարանիչ և անվանաթերթ՝ Մատթեոս՝ 5բ-6ա, Մարկոս՝ 188բ-189ա, Ղուկաս՝ 300-301ա, Հովհաննես՝ 492բ-493ա (նշված են էջերը):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 490, հետագա՝ էջ 631 (ԺԵ դ.), 187, 299, 491 (ԺԶ դ.), 188, 300, 491 (ԺԵ դ.):

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԼՐԱՑՈՒՑԻՉ ՁԵՌԱԳՐԵՐ

1. Մատ. № 194, Մասն Աստվածաշնչի, 1207 թ.
2. Մատ. № 206, Աստվածաշունչ, 1318 թ.
3. Մատ. № 278, Ավ., 13-րդ դ.
4. Մատ. № 283, Ավ., 1033 թ.
5. Մատ. № 728, Ժող., 1621 թ.
6. Մատ. № 859, Ժող., ԺԷ դ.
7. Մատ. № 888, Մաշտոց, ԺԷ դ.
8. Մատ. № 974, Ավ., 11-րդ դ.
9. Մատ. № 1237, Ժող., 1415 թ.
10. Մատ. № 1379, Մեկն., 1334 թ.
11. Մատ. № 1500, Ճառընտ., ԺԳ դ.
12. Մատ. № 1505, Հայսմ., 1589 թ.
13. Մատ. № 1519, Ավ., 1232 թ.
14. Մատ. № 1563, Նարեկ, 1283 թ.
15. Մատ. № 1568, Նարեկ, 1173 թ.
16. Մատ. № 2101, Ժող., 1373 թ.
17. Մատ. № 2273, Ժող., 1252 թ.
18. Մատ. № 2374, Ավ., 989 թ.
19. Մատ. № 2589, Ավ., 1200 թ.
20. Մատ. № 2634, Ավ., 1475 թ.
21. Մատ. № 2743, Ավ., 1232 թ.
22. Մատ. № 2928, Ավ., 1565 թ.
23. Մատ. № 2930, Ավ., 1315 թ.
24. Մատ. № 3446, Ժող, 1661 թ.
25. Մատ. № 3722, Ավ., 1304 թ.
26. Մատ. № 3723, Ավ., 1045 թ.
27. Մատ. № 3784, Ավ., 1057 թ.
28. Մատ. № 3991, Ավ., 1309 թ.
29. Մատ. № 4185, Ավ., ԺԳ դ.
30. Մատ. № 4509, Ավ., 1217 թ.
31. Մատ. № 4806, Ավ., 1306 թ.
32. Մատ. № 4813, Ավ., 1338 թ.
33. Մատ. № 4814, Ավ., 1294 թ.
34. Մատ. № 4818, Ավ., 1316 թ.
35. Մատ. № 5349, Ճառընտ., ԺԳ դ.
36. Մատ. № 5356, Ճաշոց, ԺԳ դ.
37. Մատ. № 5448, Ժող, ԺԳ դ.
38. Մատ. № 5451, Ավ., 1582 թ.
39. Մատ. № 5452, Ժող., ԺԳ դ.
40. Մատ. № 5783, Ավ., 1583 թ.
41. Մատ. № 5862, Ժող., ԺԳ դ.
42. Մատ. № 5929, Ճառընտ., 13-րդ դ.
43. Մատ. № 6301, Ավ., 1038 թ.
44. Մատ. № 6202, Ավ., 909 թ.
45. Մատ. № 6288, Ավ., 1211 թ.
46. Մատ. № 6289, Ավ., 1323 թ.
47. Մատ. № 6292, Ավ., 1292 թ.
48. Մատ. № 6305, Ավ., 13 — 15-րդ դդ.
49. Մատ. № 6365, Ավ., 1447 թ.
50. Մատ. № 6531, Ավ., 1489 թ.
51. Մատ. № 6764, Ավ., 1283 թ.
52. Մատ. № 6792, Ավ., 1302 թ.
53. Մատ. № 7347, Ավ., 1166 թ.
54. Մատ. № 7482, Ավ., 1297 թ.
55. Մատ. № 8139, Մաշտոց, 1214 թ.
56. Մատ. № 9026, Ավ., ԺԲ դ.
57. Մատ. № 9150, Ավ., 1314 թ.
58. Մատ. № 9365, Ավ., 1239 թ.
59. Մատ. № 9721, Ավ., 1315 թ.
60. Մատ. № 10099, Ավ., Ժ-ԺԱ դդ.
61. Մատ. № 10780, Ավ., Ժ-ԺԱ դդ.
62. Մատ. № 10809, Ավ., 13 — 14-րդ դդ.

ԱՅԼ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆԵՐ

1. Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց Մատենադարան, № 1973, Ավ.,
2. Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց Մատենադարան, № 2563, Ավ.
3. Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց Մատենադարան, № 2568, Ավ.
4. Վոլտերի հավաքածու (ԱՄՆ), № 539, Ավ., 1262 թ.
5. Փարիզի ազգ. թանգ., № 543, Ավ., 11-րդ դ.
6. Չիկագոյի համալս. № 949, Ավ., 13-րդ դ. (1237 թ.)
7. Փրենստոնի համալս. № 18, Ավ., 1449 թ.

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՎԵՐԱՏՊՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ (ՏԱԽՏԱԿՆԵՐ)

1. Գոշավանք (12—13-րդ դդ.), ս. Գրիգոր եկեղեցու շքամուտքը (հատված)
2. Հաղարծին (10—13-րդ դդ.), ընդհանուր տեսարան
3. Դադի վանք (13-րդ դ.), Կաթողիկե եկեղեցին
4. Որմնանկար, Դադի վանք (13-րդ դ.)
5. Գանձասար, թմբուկի հարթաքանդակները (13-րդ դ.)
6. Որմնանկար, Կիրանց եկեղեցի (13-րդ դ.)

Տախ. I Խորան, ձեռ. № 378, էջ 6ա
Տախ. II Խորան, ձեռ. № 378, էջ 7 բ
Տախ. III Անվանաթերթ Մատթեոսի, ձեռ. № 378, էջ 11 ա
Տախ. IV Անվանաթերթ Հովհաննեսի, ձեռ. № 378, էջ 259 ա
Տախ. V Աստվածամայրը մանկան հետ, ավետարանիչներ, ձեռ. № 378, էջ 5 բ
Տախ. VI Խորան, ձեռ. № 4823, էջ 4ա
Տախ. VII Խորան, ձեռ. № 4823, էջ 6ա
Տախ. VIII Անվանաթերթ Ղուկասի, ձեռ. № 4823, էջ 156ա
Տախ. IX Ղուկաս ավետարանիչ, ձեռ. № 4823, էջ 155բ
Տախ. X Հովհաննես ավետարանիչ և Պրոխորոն, ձեռ. № 4823, էջ 247բ
Տախ. XI Հիսուսը բազմած գահին, ձեռ. № 155, էջ 110բ
Տախ. XII Վախթանգ իշխանի դիմանկարը, ձեռ. № 155, էջ 106բ
Տախ. XIII Ավետում, ձեռ. № 316, էջ 4բ
Տախ. XIV Տյառնընդառաջ, ձեռ. № 316, էջ 6բ
Տախ. XV Հիսուսի քարոզը տաճարում, ձեռ. № 6319, էջ 4ա
Տախ. XVI Մուտքը Երուսաղեմ, ձեռ. № 6303, էջ 4բ
Տախ. XVII Ղազարոսի հարությունը, ձեռ. № 4820, էջ 3ա
Տախ. XVIII Խորհրդավոր ընթրիք, ձեռ. № 316, էջ 11ա
Տախ. XIX Ոտնլվա, ձեռ. № 6303, էջ 3ա
Տախ. XX Անվանաթերթ Ղուկասի, ձեռ. № 4820, էջ 160ա
Տախ. XXI Անվանաթերթ Մատթեոսի, ձեռ. № 316, էջ 14բ
Տախ. XXII Խորան, ձեռ. № 316, էջ 3բ
Տախ. XXIII Փախուստ դեպի Եգիպտոս, ձեռ. № 6319, էջ 3ա

ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ (ՍԵՎ-ՍՊԻՏԱԿ)

ա. Նոր Վարագա ս. Նշան վանքի որմնաքանդակները (13-րդ դ.)
բ. Նոր Գետիկ, Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու գլխավոր մուտքը և Պողոսի խաչքարը (13-րդ դ.)
գ. Գեոմյուրի (Գոմց) և Կարմրաշենի (Ազիզբեկով) խաչքար-մատուռները (13-րդ դ.)
դ. Անվանաթերթ Մատթեոսի, «Թարգմանչաց» ավետարան, 1232 թ. մատ., ձեռ. № 2743
ե. «Համբարձում», Ջրաբերդի վանքի անկյունաքարերից (12—13-րդ դդ.)
զ. Արհեստավորներ, խաչքար Քարագլուխ գյուղում (13-րդ դ.)
է. Հատված «Մուտքը Երուսաղեմ» նկարից, Ավետարան 1237 թ. (Չիկագոյի համալսարան, № 949)

1. Անվանաթերթ Հովհաննեսի, Մատ. ձեռ. № 4823, էջ 248ա
2. Պողոս առաքյալ, Մատ. ձեռ. № 155, էջ 114ա
3. Պողոս առաքյալ, Մատ. ձեռ. № 155, էջ 136ա
4. Մկրտություն, ձեռ. Հալլեի համալսարանի, հայկ. № 1, էջ 4ա
5. Խորհրդավոր ընթրիք, ձեռ. Հալլեի համալսարանի, հայկ. № 1, էջ 5ա
6. Հովհաննես ավետարանիչ և Պրոխորոն, Մատ. ձեռ. № 379, էջ 149բ
7. Տյառնընդառաջ, Մատ ձեռ. № 4820, էջ 1բ

8. Փախուստ դեպի Եգիպտոս (հատված), Մատ. ձեռ. № 6319, էջ 3ա
9. Իմաստուն և հիմար կույսեր, Մատ. ձեռ. № 4820, էջ 4ա
10. Մեղսագործություն, Մատ. ձեռ. № 316, էջ 7ա
11. Խաչելություն, Մատ. ձեռ. № 316, էջ 11բ
12. Թաղումն, Համբարձում, Դժոխքի ավերումը, Հարություն, Մատ. ձեռ. № 6319, էջ 7ա
13. Համբարձում, Մատ. ձեռ. № 316, էջ 7ա
14. Համբարձում, Մատ. ձեռ. № 6319, էջ 8ա
15. Անվանաթերթ Ղուկասի, Մատ. ձեռ. № 4023, էջ 301ա
16. Հատված Ղուկաս ավետարանիչից Մատ. ձեռ. № 316, էջ 129բ
17. Մկրտություն, Մատ. ձեռ. № 4820, էջ 2բ
18. Տյառնընդառաջ, Մատ. ձեռ. № 6303, էջ 6ա
19. Հատված «Խորհրդավոր ընթրիքից», Մատ. ձեռ. № 6319, էջ 1բ
20. Հատված «Իմաստուն և հիմար կույսեր» նկարից, Մատ. ձեռ. № 6319, էջ 1ա
21. Մատնություն, Ղազարոսի հարությունը, Մատ. ձեռ. № 6303, էջ 3բ-4ա:

ՆԿԱՐՆԵՐ ՌՈՒՍԵՐԵՆ ԵՎ ԱՆԳԼԵՐԵՆ ՏԵՔՍՏԵՐԻ ՄԵՋ

1. Մարկոս ավետարանիչ, ձեռ. Երուսաղեմի Մատ. № 1794 (1326 թ.), էջ 106
2. Կազմ, Մատ. № 4823 (1224 թ.) ձեռագրի
3. Խորան, Մատ. ձեռ. № 316 (13 — 14-րդ դդ.), էջ 8ա
4. Խորան, Մատ. ձեռ. № 4823 (1224 թվ.), էջ 8ա
5. Լուսանցազարդ, Մատ. ձեռ. № 155 (ԺԳ դ.), էջ 129ա
6. Անվանաթերթ Հովհաննեսի, Մատ. ձեռ. № 6303 (13 — 14-րդ դդ.), էջ 270ա
7. Խորան, Մատ. ձեռ. № 4823 (1224 թ.), էջ 10ա
8. Մատնություն, Մատ. ձեռ. № 316 (13 — 14-րդ դդ.), էջ 11ա
9. Լուսանցազարդ, Մատ ձեռ. № 4823 (1224 թ.), էջ 62ա
10. Մարկոս ավետարանիչ, Մատ. ձեռ. № 316 (13 — 14-րդ դդ.), էջ 83բ
11. Բնագիր լուսանցազարդի հետ, Մատ. ձեռ. № 316 (13 — 14-րդ դդ.), էջ 39բ
12. Կազմ, Մատ. № 316 ձեռագրի (13 — 14-րդ դդ.)
13. Անվանաթերթ Պողոս առաքյալի, Մատ. ձեռ. № 155 (ժգ. դ.), էջ 11ա
14. Լուսանցազարդ, Մատ. ձեռ. № 4823, (1224 թ.), էջ 51բ
15. Անվանաթերթ Հովհաննեսի, Մատ. ձեռ. № 316 (13 — 14 դդ.), էջ 130ա
16. Մարկոս ավետարանիչ, Մատ. ձեռ. № 379 (ԺԲ-ԺԳ դ.), էջ 98բ
17. Կազմ, Մատ. № 4023, ձեռագրի (13 — 14-րդ դդ.)
18. Լուսանցազարդ, Մատ. ձեռ. № 4823 (1224 թ.), էջ 229ա
19. Պատկեր լուսանցքում, Մատ. ձեռ. № 378, էջ 254ա
20. Մուտքը Երուսաղեմ, Մատ, ձեռ. № 316, (13 — 14-րդ դդ.) էջ 5ա
21. Լուսանցազարդ, Մատ. ձեռ. № 378 (1212 թ.), էջ 198ա
22. Անվանաթերթ Մարկոսի, Մատ. ձեռ. № 4823 (1224 թ.), էջ 43ա
23. Ղազարոսի Հարությունը, Մատ. ձեռ. № 316 (13 — 14-րդ դդ.), էջ 8ա
24. Էջ լուսանցազարդերով, Մատ. ձեռ. № 316 (13 — 14-րդ դդ.), էջ 98բ
25. Անվանաթերթ Մարկոսի, Մատ. ձեռ. № 316, (13 — 14-րդ դդ.), էջ 84ա
26. Բնագրի էջ գլխազարդով, Մատ. ձեռ. № 155 (ժգ դ.), էջ 6ա
27. Խորան և Մատթեոսի անվանաթերթ, Մատ. ձեռ. № 5569, (14-րդ դ.), էջ 9բ — 10ա:
28. Ծնունդ, Մատ. ձեռ. № 4820 (13 — 14-րդ դդ.), էջ 3բ
29. Անվանաթերթ Մատթեոսի, Մատ. ձեռ. № 4820, (13 — 14-րդ դդ.), էջ 16ա:

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

ЧЕРНО-БЕЛЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

COLOURED REPRODUCTIONS OF ARCHITECTURAL MONUMENTS, FRESCO-PAINTINGS AND BOOK-ILLUMINATIONS

BLACK-AND-WHITE ILLUSTRATIONS

11. Crucifixion, Matenadaran Ms. 316, fol. 11v.
12. The Entombment, the Resurrection, the Descent into Limbo, the Ascension, Matenadaran Ms. 6319, fol. 7.
13. The Ascension, Matenadaran Ms. 6319, fol. 7.
14. The Ascension, Matenadaran Ms. 316, fol. 8.
15. Title-page of the Gospel of St. Luke, Matenadaran Ms. 4023, fol. 301.
16. The Evangelist Luke, fragment, Matenadaran Ms. 316, fol. 129v.
17. The Baptism, Matenadaran Ms. 4820, fol. 2v.
18. The Presentation, Matenadaran Ms. 6303, fol. 6.
19. The Last Supper, fragment, Matenadaran s. 6319, fol. 1v.
20. The Wise and Foolish Virgins, fragment, Matenadaran Ms. 6319, fol. 1.
21. Betrayal, the Raising of Lazarus, Matenadaran Ms. 6303, fol. 3v—4.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. **Ագաթանգեղոս,** Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1909
2. **Ազարյան Լ.,** Կիլիկյան մանրանկարչությունը 12—13-րդ դդ., Երևան, 1964
3. **Ալիշան Ղ.,** Այրարատ, Վենետիկ, 1890
4. **Ալիշան Ղ.,** Հայապատում, Վենետիկ, 1901
5. **Ալիշան Ղ.,** Հուշիկք հայրենյաց Հայոց, Բ, Վենետիկ, 1921
6. **Ալիշան Ղ.,** Սիսական, Վենետիկ, 1893
7. **Ալիշան Ղ.,** Քաղաքական աշխարհագրություն (Տեղագիր Հայոց մեծաց), Վենետիկ, 1853
8. **Ակինյան Ն.,** Գավազանագիրք կաթողիկոսաց Աղթամարա, Վիեննա, 1920
9. **Ակինյան Ն.,** Մովսես Դասխուրանցի (կոչված Կաղանկատվացի) և իր Պատմություն Աղվանից, Վիեննա, 1970
10. **Ավգերյան Մ.,** Լիակատար վարք և վկայաբանություն սրբոց, որ կան ի հին տոնացույցի եկեղեցվոյ Հայաստանեաց, Վենետիկ, 1810
11. **Ավետիսյան Ա.,** Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, Երևան, 1971
12. **Բազինյան Ա.,** Ակադեմիկոս Պ. Կ. Կոկովցովի անտիպ նամակները Ս. Ս. Աբամելիք-Լազարևին (ՊԲՀ, 1978, № 1):
13. **Բարխուդարյանց Մ.,** Աղվանից երկիր և դրացիք, Թիֆլիս, 1893
14. **Բարխուդարյանց Մ.,** Արցախ, Բաքու, 1895
15. **Բարխուդարյանց Մ.,** Պատմություն Աղվանից, Ա, Վաղարշապատ, 1903
16. **Բարխուդարյան Ս.,** Գեղարքունիքի մելիքներն ու տանուտերերը ըստ Տաթևի վանքի մի փաստաթղթի («Բանբեր Մատենադարանի», № 8, Երևան, 1967)
17. Դիվան հայ վիմագրության, պր. 3., Երևան, 1967
18. Դիվան հայ վիմագրության, պր. 5, Երևան, 1982
19. Դիվան հայ վիմագրության, պր. 6, Երևան, 1977
20. **Դուռնովո Լ.,** Հայ ձեռագրային զարդանկարչություն (ալբոմ), Երևան, 1978
21. **Դուռնովո Լ.,** Հայկական մանրանկարչություն (ալբոմ), Երևան, 1967
22. **Եգանյան Օ.,** Գանձասարի հայերեն ձեռագրերի հավաքածուն («Էջմիածին», 1971, Դ):
23. **Եգանյան Օ.,** Թարգմանչաց վանքի հայերեն ձեռագրերը («Էջմիածին», 1971, Ե):
24. **Երիցյան Ա.,** Ամենայն հայոց կաթողիկոսությունը և Կովկասի հայք 19-րդ դարում, Ա, Թիֆլիս, 1894
25. **Զարպհանալյան Գ.,** Թանգարան Հին և Նոր դպրության, Ա, Վենետիկ, 1898
26. **Զաքարյան Լ.,** «Թարգմանչաց» ավետարանի մասին («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 2)
27. **Թաղիադեանց Մ.,** Ճանապարհորդություն ի Հայս, Ա, Կալկաթա, 1847
28. **Թորամանյան Թ.,** Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Բ, Երևան, 1948
29. **Թոփճյան Հ.,** Ցուցակ ձեռագրաց Խաչիկ վարդապետի, Ա, Վաղարշապատ, 1894
30. **Լեո,** Իմ հիշատակարանը (Տեղեկություններ մեր սարերից ու ձորերից), Շուշի, 1890
31. **Լեո,** Խոջայական կապիտալ, Երևան, 1934
32. **Լեո,** Պատմություն Ղարաբաղի հայոց թեմական դպրոցի, Թիֆլիս, 1914
33. **Խաչիկյան Լ.,** Աղանդավորական գաղափարախոսությունը Հայաստանում, 12—14-րդ դդ. (Ն. Մառի անվան կաբինետի աշխատություններ), Երևան, 1947
34. **Խաչիկյան Լ.,** ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, Բ, Գ, Երևան, 1955, 1958, 1982
36. **Կիրակոս Գանձակեցի,** Պատմություն Հայոց, Երևան, 1961
37. **Կոստանյանց Կ.,** Վիմական տարեգիր, ՍՊԲ, 1913
38., **Հակոբյան Հ.,** Ավետարանական պատկերագրության առանձնահատկությունները Վասպուրականում («Էջմիածին», 1971, Դ)
39. **Հակոբյան Հր.,** Վասպուրականի մանրանկարչությունը, Ա, Բ, Երևան, 1976, 1982
40. **Հակոբյան Հր.,** Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցի մասին («Հայկական արվեստ», 1, Երևան, 1974)
41. Հայ ժողովրդի պատմություն, Դ, Երևան, 1972, Գ, 1976
42. Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ (1601—1620 թթ.), կազմ. Վ. Հակոբյան, Ա, Երևան, 1974
43. Հայկական խաչքարեր, Էջմիածին, 1973
44. Հայկական մանրանկարչություն Մխիթարյան մատենադարանի ձեռագրաց, Ա, Վենետիկ, 1966
45. Հայկական մանրանկարչություն. Վասպուրական (ալբոմ), Երևան, 1978:
46. **Հարությունյան Ի.,** Մխիթար Գոշ և Նոր Գետիկի վանքը (Պետական պատմության թանգարանի աշխատություններ, հ. 1, Երևան, 1948)

47. **Հովսեփյան Գ.**, Գրչության արվեստը հին հայոց մեջ, Վաղարշապատ, 1913
48. **Հովսեփյան Գ.**, Թարգմանչաց ավետարանը («Անահիտ», 1911, № 5 — 6)
49. **Հովսեփյան Գ.**, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք հայոց պատմության մեջ, Ա, Վաղարշապատ, 1928, Բ, Երուսաղեմ, 1942
50. **Հովսեփյան Գ.**, Հիշատակարանք ձեռագրաց, Ա, Անթիլիաս, 1951
51. **Հովսեփյան Գ.**, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, Ա, Երուսաղեմ, 1935, Բ. Նյու Յորք 1943
52. **Ղազարյան Վ.**, Սարգիս Պիծակ, Երևան, 1980
53. **Ղաֆադարյան Կ.**, Պատմահայագիտական դիտողություններ Նոր բերդի Կյուրիկյան իշխանության մասին («Տեղեկագիր» ՀՍՍՀ ԳԱ, 1940, № 4 — 5)
54. **Մարտիրոյան Ա.**, Խորանաշատի գրչության դպրոցը, ՀՍՀ, № 5, Երևան, 1979
55. **Մխիթար Գոշ**, Գիրք դատաստանի (աշխ. Խ. Թորոսյանի), Երևան, 1975
56. **Մկրտչյան Շ.**, Լեռնային Ղարաբաղի պատմա-ճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1980
57. **Մնացականյան Ա.**, Աղվանից աշխարհի գրականության հարցերի շուրջը, Երևան, 1966
58. **Մնացականյան Ա.**, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955
59. **Ներսես Լամբրոնացի**, Ատենաբանութիւն Գրիգորի կաթողիկոսի Տղայ կոչեցելոյ, Նամականի, Վենետիկ, 1865
61. **Ներսես Շնորհալի**, Մեկնություն Սուրբ Ավետարանին, որ ըստ Մատթէոսի, Կ. Պոլիս, 1825
62. **Շահխաթունեանց Հ.**, Ստորագրութիւն կաթուղիկէ Էջմիածնի և հինգ գավառացն Արարատայ, Էջմիածին, 1842
63. **Ոսկյան Հ.**, Արցախի վանքերը, Վիեննա, 1949
64. **Ոսկյան Հ.**, Հովհաննես Վանական և իր դպրոցը, Վիեննա, 1922
65. **Չուգասզյան Լ.**, Գրիգոր ծաղկող, Երևան, 1988
66. **Պողարեան Ն.**, Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոյն Յակոբեանց, Դ, Երուսաղեմ, 1969, Զ, 1972
67. **Ջալալեանց Ս.**, Ճանապարհորդութիւն ի Մեծն Հայաստան, Տփղիս, Ա, 1842
68. **Ջալալեանց Ս.**, Ջամբռ, Վաղարշապատ, 1873
69. **Սմբատյանց Մ.**, Նկարագիր Շամախվայ թեմի, Թիֆլիս, 1902
70. **Սրվանձտյանց Գ.**, Թորոս աղբար, Կ. Պոլիս, 1884
71. **Վարդանյան Յու.**, Խորանաշատի գրչագրի դեգերումները, «Գրքերի աշխարհ» 1979, № 5
72. **Տեր-Մինասյան, Ե.**, Հայոց եկեղեցու հարաբերությունները ասորոց եկեղեցիների հետ, Էջմիածին, 1908
73. **Տեր-Մինասյան Ե.**, Նեստորականությունը Հայաստանում 5 — 6-րդ դդ. (Գրական-բանասիրական հետազոտություններ), Երևան, 1946
74. **Տեր-Մկրտչյան Կ.**, Դոփյանք և Մելիք-Շահնազարյանք (Նյութեր հայ մելիքության մասին), հ. Բ, Էջմիածին, 1914
75. **Տեր-Մովսիսյան**, Հայկական երեք մեծ վանքերի՝ Տաթևի, Հաղարծնի և Դադի եկեղեցիները, Երուսաղեմ, 1938
76. **Տևկանց Ա.**, Հայերգ, Թիֆլիս, 1882
77. Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, Ա, Երևան, 1965, Բ, Երևան, 1967 (աշխատասիրությամբ Օ. Եգանյանի, Ա. Զեյթունյանի, Փ. Անթապյանի)
78. **Ուլուբաբյան Բ.**, Գանձասար, Երևան, 1981
79. **Ուլուբաբյան Բ.**, Դադի կամ Խութա վանքը («Էջմիածին», 1971, Զ-Է)
80. **Ուլուբաբյան Բ.**, Դրվագներ հայոց արևելից կողմանց պատմության, 5 — 7-րդ դդ., Երևան, 1981
81. **Ուլուբաբյան Բ.**, Խաչենի իշխանությունը 10 — 16-րդ դարերում, Երևան, 1975
82. **Ուլուբաբյան Բ.**, Խաչենի հին մշակույթի պատմության մի էջ («Խորհրդային արվեստ», 1971, № 8)
83. **Օհաննես եպիսկոպոս**, Պատմութիւն հայոց, Էջմիածին, 1871
84. Бюллетень Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, АН СССР, № 1 — 3 (Тбилиси, 1920), №5 (Тбилиси, 1929), №8 (Тбилиси, 1931).
85. ВОЛЬСКАЯ А. И., Росписи средневековых трапезных Грузии, Тбилиси, 1974.
86. ГЕВОРКЯН А. Б., Армянские средневековые миниатюры из Тбилиси («Кавказ и Византия», Москва, 1979).
87. ДАВУД АХУНДОВ, МУРАД АХУНДОВ, Культовая символика и картина мира, запечатленная на храмах и стелах Кавказской Албании (IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983).
88. ДУРНОВО Л. А., Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979.
89. ДУРНОВО Л. А., Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.

90. ДРАМПЯН И. Р., КОРХМАЗЯН Э. М., Художественные сокровища Матенадарана, Москва, 1976.

91. ЗАКАРЯН Л. О., Из истории васпураканской миниатюры, Ереван, 1980.

92. ИЗМАЙЛОВА Т. А., Художественное убранство армянской рукописи 1033 года («Вестник Матенадарана», №5, Ереван, 1960).

93. ИЗМАЙЛОВА Т. А., Армянская миниатюра XI века, Москва, 1980.

94. ИЗМАЙЛОВА Т. А., Традиции Эчмиадзинского Евангелия в миниатюрах рукописи 1033 года (ВВ, №32, Москва, 1971).

95. КИРПИЧНИКОВ А. Н., К иконографии Сошествия св. Духа («Труды Императорского Московского археологического общества», т. XY. СПб, 1894).

96. КОНДАКОВ Н. П., История византийского искусства и иконографии, Одесса, 1876.

97. ЛАЗАРЕВ В. Н., История византийской живописи, т. I, Москва, 1947, т. II, 1948.

98. ЛАЗАРЕВ В. Н., О методе работы в рублевской мастерской («Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, Москва, 1964).

99. МАРР Н. Я., Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, М.-Л., 1934.

100. ОРБЕЛИ И. А., Избранные труды, Ереван, 1963.

101. ОВСЕПЯН Г., Потомство Тарсаича Орбеляна и Мина Хатуны, СПб, 1913.

102. ПОКРОВСКИЙ Н., Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, СПб, 1892.

103. ПАВЛОВСКИЙ О. Ф., Живопись Палатинской капеллы, Москва, 1890.

104. ПОПОВА О. С., Новгородская миниатюра раннего XIII в. и ее связи с палеологов ским искусством («Древнерусское искусство», Москва, 1972).

105. САЛТЫКОВ А. А., О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи («Древнерусское искусство», Москва, 1975).

106. СВИРИН А. Н., Миниатюра древней Армении, Москва, 1939.

107. СМИРНОВА Э. С., Живопись великого Новгорода, Москва, 1976.

108. ТЕР-АВЕТИСЯН С. В., Автограф Иоанна (Ованеса) Ванакана таушского, армянского писателя монгольской эпохи («Известия Кавказского историко- археологического института, Москва, 1926).

109. ЯКОБСОН, Из истории армянского средневекового зодчества, Гандзасарский монастырь XIII в. («Исследования по истории культуры народов Востока», Ленинград, 1960).

110. ASSFOLG O. Janus and Molitor Joseph, Armenische Handschriften, Wiesbaden, 1962.

111. BRENTJES B., MNATZAKANIAN S., STEPANIAN N., Kunst des Mittelalters in Armenien.

112. BRENTJES B, Das Armenische Manuskript № 1 in Halle, Halle, 1977.

113. BRENTJES B., Drei Jahrtausend Armenien, Leipzig, 1973.

114. CARSWELL J. and DOWSETT J., Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. — James, Jerusalem, Oxford, 1972

115. CRUBE E. J., The World of Islam, London, 1968.

116. DER-NERSESSIAN S., Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963.

117. DER- NERSESSIAN S., L'Art arménien, Paris, 1977.

118. DER-NERSESSIAN S., Etudes Byzantines et Arméniennès (Byzantine and Arménian Studies), t. 1, Louvain, 1973.

119. DER-NERSESSIAN S., Aghtamar: Church of the Holy Cross, Cambridge, 1965.

120. DER-NERSESSIAN S., Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1973.

121. FRIEND A., The Portraits of the Evangelists, 1927,

122. GRABAR A., Sculptures byzantines du Moyen Age (XIe — XIVe ss.), Paris, 1976.

123. LEROY J., Les manuscrits syriaques à peintures, Paris, 1964.

124. MILLET G., Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris, Editions E. de Broccard, 1960.

125. SCHILLER G. Iconography of the Christian Art, London, vol. 1, 1966.

126. TALBOT D. RICE, Art of the Byzantine Era, London 1933.

127. THIERRY N. Une iconographie inédite de la Cène: Un réfectoire rupestre de Cappadoce (Revue des Etudes Byzantines), tome 33, Paris, 1975.

128. YSEHILINGIZEN A., Christiane Kunst in Bulgarien, Berlin, 1978.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Научно-популярное издание

ГРАВАРД ГРАЧЬЕВИЧ АКОПЯН

Миниатюра Арцаха-Утика в XIII — XIV вв.

Ереван, издательство «Хорурдаин грох» 1989

На армянском языке

Գիտա-մասսայական հրատարակություն

ՀՐԱՎԱՐԴ ՀՐԱՉՅԱՅԻ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչությունը
13 — 14-դդ.

Խմբ. վարիչ՝ **Ս. Ա. Խաչատրյան**

Խմբագիր **Օ. Ա. Մարկոսյան**

Ռուս. տեքստի խմբ.՝ **Մ. Վ. Սահակյան**

Անգլ. տեքստի խմբ՝ **Ա. Ս. Հովսեփյան**

Ձևավորումը, մակետը և տեխ. խմբ. **Հ. Մ. Կարապետյանի**

Գեղ. խմբագիր՝ **Ֆ. Ա. Գյուլանյան**

Վերստուգող սրբագրիչ՝ **Ա. Գ. Աբրահամյան**

ИБ 5988

Հանձնված է շարվածքի 22.04.88: Ստորագրված է տպագրության 22.06.89: Վ[illegible] 00077: Չափսը՝ $84\times108^{1}/_{16}$: Թուղթ՝ կավճապատ: Տառատեսակ՝ «Արարատ», «Թայմս»: Տպագրությունը՝ օֆսեթ: 16,38 պայմ. տպ. մամ., 68,89 պայմ. ներկ. թերթ., 15,0 հրատ. մամ.: Տպաքանակ՝ 15000: Պատվեր՝ 1319: Գինը՝ 3 ռ. 60 կոպ.:

«Խորհրդային գրող» հրատարակչություն, Երևան — 9, Տերյան 91:
Издательство «Хорурдаин грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

ՀԽՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և
գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի
ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՏՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՏՊԱՐԱՆ
Երևան — 82, Ծովակալ Իսակովի պող. 48:

ТИПОГРАФИЯ ЦВЕТНОЙ ПЕЧАТИ
Госкомитета по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли Арм. ССР.
Ереван — 82, пр. Адмирала Исакова, 48.